

SKIP DINE YOUNG

A PSICOLOGIA VAI AO

CINEMA

**O Impacto Psicológico da
Sétima Arte em Nossa Vida
e na Sociedade Moderna**

Cultrix



PSICOLOGIA VAI AO CINEMA

Skip Dine Young

A PSICOLOGIA VAI AO CINEMA

O Impacto Psicológico da
Sétima Arte
em Nossa Vida e na
Sociedade Moderna

Tradução

Claudia Gerpe Duarte

Eduardo Gerpe Duarte



**Editora
Cultrix**
SÃO PAULO

Título original: *Psychology at the Movies*.

Copyright © 2012 Skip Dine Young.

Copyright da edição brasileira © 2014 Editora
Pensamento-Cultrix Ltda.

Texto de acordo com as novas regras
ortográficas da língua portuguesa.

1ª edição 2014.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
desta obra pode ser reproduzida ou usada de
qualquer forma ou por qualquer meio,
eletrônico ou mecânico, inclusive fotocópias,
gravações ou sistema de armazenamento em
banco de dados, sem permissão por escrito,
exceto nos casos de trechos curtos citados em
resenhas críticas ou artigos de revistas.

A Editora Cultrix não se responsabiliza por
eventuais mudanças ocorridas nos endereços
convencionais ou eletrônicos citados neste
livro.

Editor: Adilson Silva Ramachandra

Editora de texto: Denise de C. Rocha Delela
Coordenação editorial: Roseli de S. Ferraz
Preparação de originais: Marta Almeida de Sá
Produção editorial: Indiara Faria Kayo
Editoração eletrônica: Fama Editora
Revisão: Nilza Agua e Yociko Oikawa
Produção de ebook: S2 Books

**Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP,
Brasil)**

Young, Skip Dine

A psicologia vai ao cinema : o
impacto psicológico da sétima arte
em nossa vida e da sociedade
moderna / tradução Claudia Gerpe
Duarte, Eduardo Gerpe Duarte. — 1.
ed. — São Paulo : Cultrix, 2014.

Título original: Psychology at the movies.

Bibliografia

ISBN 978-85-316-1282-4

1. Cinema — Aspectos psicológicos 2. Cinema e psicologia
3. Psicanálise e cinema I. Título.

14-06603

CDD-791.43019

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Aspectos psicológicos
791.43019

2. Cinema e psicanálise 791.43019

3. Psicanálise e cinema 791.43019

1ª edição digital - 2014

ISBN Digital: 978-85-316-1292-3

Direitos de tradução para a língua portuguesa
adquiridos com exclusividade pela

EDITORIA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA.,
que se reserva a
propriedade literária desta tradução.

Rua Dr. Mário Vicente, 368 — 04270-000 —
São Paulo, SP

Fone: (11) 2066-9000 — Fax: (11) 2066-
9008

<http://www.editoracultrix.com.br>

E-mail: atendimento@editoracultrix.com.br

Foi feito o depósito legal.

Para a minha família

Sumário

Capa

Folha de rosto

Ficha catalográfica

Dedicatória

Sumário

Lista de Ilustrações e Figuras

Agradecimentos

Introdução — Os Múltiplos Aspectos da
Psicologia e as Múltiplas Faces do
Cinema

Objetivos de A Psicologia Vai ao Cinema

A história, o entretenimento e a arte no cinema

Utilização liberal da psicologia

Estrutura simbólica para a psicologia do filme

A organização de A Psicologia Vai ao Cinema

Leitura adicional

A Busca de Significado —

Interpretações Psicológicas no Cinema

O comportamento humano no cinema

O conflito inconsciente no cinema

Os arquétipos no cinema

A ideologia no cinema

Os espectadores no cinema

Últimas tomadas: as vantagens e as desvantagens da interpretação

Leitura adicional

A Psicopatologia, a Psicoterapia e o Psicopata — Os Psicólogos e os seus Pacientes no Cinema

Representações de transtornos psicológicos

Representações de psicólogos e do tratamento psicológico

Últimas tomadas: o impacto das representações da psicologia

Leitura adicional

Gênio Desequilibrado — A Psicologia dos Cineastas

A psicobiografia e os cineastas

Auteurs[158]: o perfil dos diretores

Olhando as estrelas: o perfil de atores

A psicologia do elenco

Psicologia para cineastas: o caso de Woody Allen

Últimas tomadas: avaliação da psicobiografia

Leitura adicional

Retratando o Público — Perfis Psicológicos dos Frequentadores de Cinema

O público do cinema ao longo dos anos

Os filmes aos quais as pessoas assistem

Os filmes que agradam às pessoas

Últimas tomadas: os espectadores por trás dos números

Leitura adicional

O Momento Cinematográfico — As Emoções e a Compreensão dos Filmes

A psicologia cognitiva e o cinema

A percepção dos filmes

A compreensão narrativa dos filmes

A compreensão emocional dos filmes

O funcionamento do cérebro e o cinema

Últimas tomadas: uma parceria improvável

Leitura adicional

Refletindo sobre a Tela — A Recepção dos Filmes

O prazer do espectador de ir ao cinema

A interpretação dos filmes pelo espectador

Últimas tomadas: os desafios da reação da audiência

Leitura adicional

Os Filmes me Levaram a Fazer Isso —

Os Efeitos dos Filmes

Efeitos sobre o comportamento

Efeitos sobre os pensamentos e as emoções

A propaganda e os efeitos sobre a cultura

Últimas tomadas: o grande debate a respeito dos efeitos da mídia

Leitura adicional

O Cinema como Equipamento para a Vida — As Funções do Filme

As funções profissionais do cinema

As funções gerais do cinema na vida cotidiana

As funções pessoais do cinema na vida cotidiana

Últimas tomadas: encarando os
filmes a partir de um ângulo
diferente

Leitura adicional

Conclusão — Juntando as Peças

Um apelo à interdisciplinaridade

O cinema como arte

Apêndice A: Especialistas em Saúde
Mental nos Filmes de Maior Renda de
Bilheteria, 1990-1999

Apêndice B

Apêndice C

Apêndice D

Bibliografia

Filmografia

Lista de Ilustrações e Figuras

ILUSTRAÇÕES

- 1.1 Robert De Niro como Travis Bickle em *Taxi Driver* (1976) © Everett Collection/Keystock
- 1.2 O diretor Martin Scorsese no set de *Taxi Driver* © Top Foto/Keystone Brasil
- 1.3 John Hinckley Jr., que tentou assassinar Ronald Reagan em 1981, posa na frente da Casa

Branca © Bettmann/Corbis

- 2.1 Ray Bolger, Jack Haley, Judy Garland e Bert Lahr em *The Wizard of Oz* (1939) [*O Mágico de Oz*] © Everett Collection/Keystock
- 3.1 Anthony Perkins como Normar Bates in *Psycho* (1960) [*Psicose*] © Everett Collection/Keystock
- 3.2 Robin Williams e Matt Damor como Sean e Will em *Good Will Hunting* (1997) [*Gênio Indomável*] © Everett Collection/Keystock

- 4.1 Woody Allen e Mia Farrow ©
Sipa Press/Keystone
- 4.2 Mia Farrow e Woody Allen como
Judy e Gabe em *Husbands and
Wives* (1992) [*Maridos e
Esposas*] © Zuma Press/Keystone
- 5.1 Natalie Portman como Nina
Sayers em *Black Swan* (2010)
[*Cisne Negro*] © Everett
Collection/Keystock
- 6.1 Jim Carrey e Kate Winslet como
Joel Barish e Clementine
Kruczynski em *Eternal Sunshine
of the Spotless Mind* (2004)

[Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças] © Everett Collection/Keystock

7.1 Linda Blair e Max von Sydow como Regan e o Padre Merrin em *The Exorcist* (1973) *[O Exorcista]* © Everett Collection/Keystock

8.1 Juliette Lewis e Woody Harrelson como Mallory e Mickey em *Natural Born Killers* (1994) *[Assassinos por Natureza]* © Rex Features

8.2 Um fotograma de um vídeo de

segurança mostra Dylan Klebold e Eric Harris no dia em que mataram 12 alunos e um professor na Columbine High School, no Colorado, 20 de abril de 1999, © Sipa Press/Keystone

9.1 Al Pacino como Sonny em *Dog Day Afternoon* (1975) [*Um Dia de Cão*] © Everett Collection/Keystock

10.1 Mark Hamill, Carrie Fisher e Harrison Ford como Luke, Leia e Han em *Star Wars: Episode IV – A New Hope* (1977) [*Guerra nas*

Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança] © Everett Collection/Keystock

10.2 Alec Guinness e George Lucas no set de *Star Wars: Episode IV — A New Hope* (1977) [*Guerra nas Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança*] © Photoshot/Keystone

10.3 Skip Young, fã de *Guerra nas Estrelas*, aos 10 anos de idade

FIGURAS

1.1 Atividade simbólica no filme

1.2 As múltiplas faces de *A Psicologia Vai ao Cinema*

6.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: compreensão, emoção e percepção

7.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: interpretação e avaliação

8.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: função e efeito

10.1 Atividade simbólica no filme (expandida)

Agradecimentos

Quero agradecer especialmente a Lindsay Marsh e Mary Ryan, pois sem a ajuda delas eu jamais teria sido capaz de terminar este livro (pelo menos não nesta década). Na qualidade de minha assistente de pesquisas, a paciência e a atenção aos detalhes de Lindsay possibilitaram que eu me concentrasse e contornasse as minhas limitações. A revisão e os comentários inestimáveis de Mary tornaram a leitura do original infinitamente mais fácil e me ajudaram a (começar) a desaprender décadas de maus hábitos de redação.

Sou grato ao *feedback* que recebi sobre as versões preliminares do original dos meus colegas Bill Altermatt, John Krantz, Ellen Altermatt, Mark Fearnow, Bill Bettler, Jared Bates e Ron Smith. Os seus comentários me ajudaram a fazer ajustes e me proporcionaram esclarecimentos quando precisei. Sou afortunado por fazer parte de um corpo docente que é um tributo às artes liberais.

O Hanover College me apoiou muito neste projeto. A subvenção que recebi do Comitê de Desenvolvimento do Corpo Docente e a licença sabática do Conselho de Administração me propiciaram os recursos financeiros e o

tempo de que eu precisava. Além disso, a equipe da Duggan Library (especialmente Patricia Lawrence, Mary Royalty, Ken Gibson e Lela Bradshaw) foi extremamente condescendente com relação às minhas tentativas de adquirir o material de que eu precisava para a minha pequena biblioteca de filmes e psicologia. Quero agradecer também a quem tomou a decisão de mandar cortar a grama no alojamento do *campus*. Isso foi algo com que eu não tive de me preocupar e que, se não tivesse sido feito, poderia ter me levado à loucura.

Sou grato aos numerosos alunos com quem trabalhei, particularmente àqueles que fizeram meu curso “The Psychology of Film” nos últimos quinze anos.

Descobri que ter alunos é a única maneira pela qual os professores podem entender o que é realmente importante.

Agradeço ao corpo docente da Clark University, particularmente aos meus mentores Bernie Kaplan e Lenny Cirillo. Tive muitas das ideias deste livro quando estava na escola de pós-graduação e sou eternamente grato ao excepcional ambiente intelectual da Clark, que promoveu tantas ideias diferentes e me convenceu de que as interpretações psicanalíticas dos filmes e as experiências psicológicas fazem parte do mesmo universo.

A equipe de publicação da Wiley-Blackwell (Andy Peart, Karen Shield e

Tori Halliday) me orientou gentilmente ao longo de um processo que era novo para mim. Agradeço a oportunidade.

Sou especialmente grato a Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Woody Allen, George Lucas e aos inúmeros outros cineastas que, antes de tudo, inspiraram a minha paixão pelos filmes.

Por fim, gostaria de expressar gratidão a minha família por conviver com a minha dispersão e energia diminuída. Espero poder passar mais tempo com eles agora, divertindo-me e talvez assistindo a alguns filmes (em vez de apenas escrevendo a respeito deles).

Introdução —
Os Múltiplos Aspectos
da Psicologia e as Múltiplas
Faces do Cinema

Ilustração 1.1 Robert De Niro como Travis Bickle em *Taxi Driver* (1976) © Everett Collection/Keystock.

Capítulo 1

Introdução — Os Múltiplos Aspectos da Psicologia e as Múltiplas Faces do Cinema

Como toda arte, o cinema está impregnado pela mente humana. Os filmes são criados pelos seres humanos, retratam a ação humana e são assistidos

por uma audiência humana. O cinema é uma forma de arte particularmente eloquente, recorrendo a extraordinárias imagens em movimento e a sons vibrantes para conectar os cineastas à audiência por meio do celuloide e dos sentidos.

Examine a seguinte história[\[1\]](#): Martin Scorsese nasceu em Flushing, Nova York, em 1942, e cresceu no difícil bairro de Little Italy da parte sul de Manhattan. Por causa de uma asma, ele não podia brincar como as outras crianças e passava grande parte do tempo dentro de casa assistindo a filmes, onde ficava parcialmente protegido das sórdidas ruas de Nova York, mas se sentia solitário e isolado.

Ele estava profundamente envolvido com o catolicismo e frequentou um seminário por um breve período antes de se matricular em uma escola de cinema da New York University (NYU).

Em meados da década de 1970, Scorsese era um dos jovens e ambiciosos diretores (junto de Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e outros) que estavam revolucionando Hollywood. Em 1976, ele dirigiu *Taxi Driver*, um filme sobre um motorista de táxi emocionalmente instável, Travis Bickle, que é capturado nas assustadoras ruas de Nova York. O ator Robert De Niro foi o astro do filme e impregnou as lutas intrapsíquicas de

Travis de um horripilante realismo.

Taxi Driver foi uma grande proeza de linguagem crua, imagens perturbadoras e técnicas cinematográficas inovadoras. Em uma famosa sequência, uma elaborada tomada de câmera em câmera lenta por cima da cabeça mostra o massacre resultante da intrincada tentativa de Travis de resgatar uma menina prostituta (Jodie Foster). Essa cena, em particular, foi considerada tão violenta que a Motion Picture Association of America insistiu em alterar o matiz do sangue para evitar que o filme se enquadrasse na classificação X.[\[2\]](#)

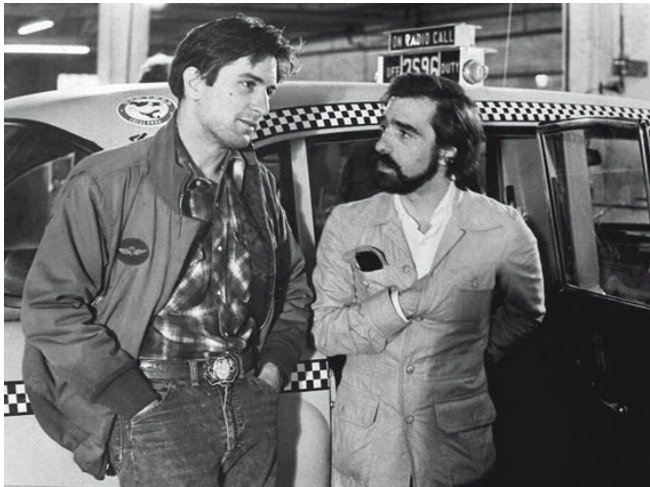


Ilustração 1.2 O diretor Martin Scorsese no set de *Taxi Driver* © Top Foto/Keystone Brasil.

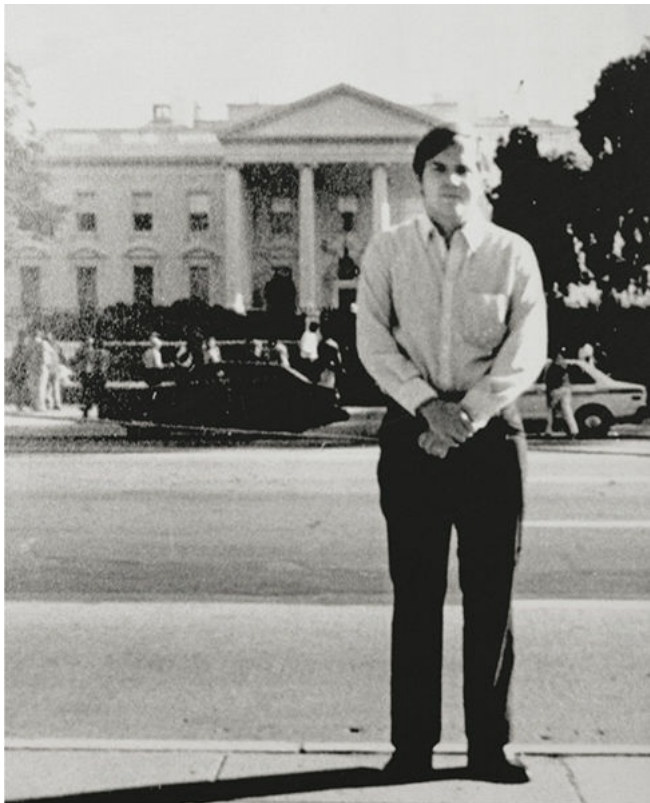


Ilustração 1.3 John Hinckley Jr., que tentou

assassinar Ronald Reagan em 1981, posa na frente da Casa Branca. © Bettmann/Corbis.

Apesar do seu tema nada comercial, *Taxi Driver* alcançou um grande sucesso e o público fez fila para vê-lo. A reação entre os membros da plateia foi polarizada. Alguns espectadores proclamaram o filme não apenas como tecnicamente brilhante, mas também como uma descida catártica à psique arranhada de um personagem individual e do próprio país, os Estados Unidos. Outros espectadores consideraram o filme exploratório e moralmente mal-orientado. Uma cena na qual Travis, sem camisa, porém equipado com múltiplas armas e coldres, olha no espelho e

pergunta ameaçadoramente “Está falando comigo?” se tornou parte do vocabulário comum.

Em 1981, um espectador, John Hinckley Jr., assistiu quinze vezes ao filme em um cinema retrô. Ele foi inspirado a assassinar o presidente Reagan para obter a atenção de Jodie Foster, por quem Hinckley estava romanticamente obcecado. O assassinato falhou, mas Reagan foi atingido e várias pessoas ficaram gravemente feridas, entre elas o assessor de imprensa de Reagan, James Brady, que ficou paralítico. Hinckley foi diagnosticado com esquizofrenia paranoide e considerado inocente por motivos de insanidade. O incidente se tornou parte

do debate cultural sobre a defesa por insanidade, o controle de armas e o papel da mídia na sociedade.

Mais de trinta anos depois, *Taxi Driver* ainda é frequentemente usado por especialistas e professores universitários para defender ideias a respeito das coisas mais diversas — o espírito dos anos 70, a distorção das representações da mídia, a natureza do pensamento paranoide e assim por diante.

Onde está a psicologia nessa história? Obviamente, ela está em toda parte. Os antecedentes pessoais de Scorsese em um ambiente social difícil são misturados com os seus talentos e suas

obsessões individuais. Esses temas de pecado, adversidade, agressão e redenção aparecem em filmes como *Taxi Driver*, não apenas nas histórias, mas também na escolha dos ângulos da câmera e nas combinações de cores. Conscientes de que a arte tem um relacionamento com o mundo fora do cinema, alguns espectadores elogiam o filme pelo seu retrato perspicaz da insanidade e da podridão cultural, enquanto outros acham o filme perturbador e se preocupam com a mensagem que ele transmite. Um espectador psicótico toma o filme como um modelo prático para assassinar o presidente. Podemos facilmente imaginar um livro inteiro sobre a

psicologia de Taxi Driver.

Talvez uma pergunta mais esclarecedora seja a seguinte: o que não é psicológico a respeito dessa história? Existem elementos que poderiam ser separados da esfera da psicologia — talvez o uso *técnico* das tomadas de câmera ou os aspectos *históricos* dos Estados Unidos na década de 1970. Mas essas distinções se fragmentam se pensarmos excessivamente nelas. Afinal de contas, uma tomada de câmera forma a base para a experiência perceptiva da audiência. E a história da década de 1970 está personificada em personagens como Travis, em artistas como Scorsese e em membros da audiência como

Hinckley. Uma vez que começamos a procurar, não podemos escapar da psicologia no cinema. Pode haver maneiras de falar a respeito de filmes sem enfatizar os elementos psicológicos, mas, na condição de psicólogo, não estou certo do motivo pelo qual alguém desejaria fazer isso.

Objetivos de *A Psicologia Vai ao Cinema*

A premissa básica deste livro é que todos os filmes estão psicologicamente vivos, explodindo com dramas humanos. Esses dramas têm sido examinados a partir de muitos ângulos diferentes. É significativo que tanto a psicologia de laboratório quanto a psicanálise clínica tenham surgido praticamente no mesmo momento histórico como filmes cinematográficos — no final do século XIX.[\[3\]](#) O impacto cultural tanto da psicologia quanto dos filmes sobre pelo menos os cem anos seguintes foi obviamente enorme. Desde o princípio desse trajeto histórico, houve muitas

ocasiões em que os psicólogos observaram o cinema, bem como muitas vezes em que o cinema observou os psicólogos. Este livro cria um instantâneo do fascinante entrelaçamento entre a psicologia e o cinema.

Não existe nenhuma maneira de ao menos resumir todo o trabalho que tem sido feito sobre a psicologia do cinema em um único livro. O acervo de pesquisas, análises e comentários disponíveis é realmente imenso — digno não de um único livro, mas sim de uma biblioteca. Um proeminente psicólogo pioneiro (e até hoje o mais famoso), Hugo Munsterberg, escreveu um livro, *The Photoplay: A Psychological Study*,

em 1916, e o conhecimento vem se expandindo há um século. Este livro pode ser considerado uma espécie de diretório para a mítica “Biblioteca Internacional de Psicologia e Cinema”, identificando diferentes seções da biblioteca e chamando atenção para algumas das obras mais interessantes.

A abrangência das áreas que eu abordo é extensa. Até onde eu sei, nenhum outro livro tentou reunir tantas abordagens diferentes em um único volume. Ele examina tudo, desde a psicanálise freudiana dos filmes de Hitchcock, a sinistra popularidade de certos filmes até a agressividade de crianças contra um João-bobo, inspirada em filmes. À medida que as pesquisas

sobre o cinema se tornaram mais abundantes, elas também se tornaram mais fragmentadas; a maioria dos livros recentes que tratam de questões relacionadas com a psicologia e o cinema está mais propensa a abordar apenas um ou dois dos capítulos contidos nesta obra. Durante todo o livro, eu me esforço para distinguir diferentes abordagens, descrever concisamente questões fundamentais e fornecer exemplos cinematográficos evocativos. Em cada caso, a minha visão geral não pretende ser definitiva; em vez disso, ela tem a intenção de oferecer pistas para uma posterior investigação.

Este livro tem como alvo principalmente os estudantes e não profissionais que gostam de cinema e/ou psicologia. Por essa razão, ele está relativamente desprovido de jargões, e, quando uso termos técnicos, faço uma pausa para explicá-los. Todas as tradições de pesquisa discutidas neste livro estão fundamentadas em fenômenos humanos essenciais relacionados com filmes a respeito dos quais muitas pessoas estão curiosas; a minha tarefa é revelar para um amplo público essas sementes de fascínio difundido. Além disso, este livro poderá ser útil para pessoas que estão familiarizadas com certas áreas da psicologia do filme. Ao

estabelecer conexões entre diversas áreas de estudo, são sugeridos métodos alternativos de investigação que podem ser esclarecedores até mesmo para os especialistas. Em última análise, a minha meta é ajudar o maior número possível de pessoas a apreciar plenamente o cinema em nosso meio.

A minha formação pessoal e profissional me preparou bem para essa incumbência. Uma coisa muito importante é o fato de eu ser fã de cinema. Desde a época das minhas visitas quinzenais ao cinema encardido no posto do Exército Americano na Alemanha, onde eu cresci, sempre adorei o cinema. Quando voltei para os Estados Unidos na pré-adolescência,

descobri as maravilhas de uma revolução da televisão a cabo em expansão que tornou muitos filmes facilmente disponíveis — americanos e estrangeiros, populares e artísticos, velhos e novos —, mas eu desenvolvi uma predileção especial por Hitchcock, filmes de suspense em geral e misteriosas comédias satíricas.

Foi essa paixão pelo cinema que me conduziu a várias escolhas educacionais quando fui para a faculdade. Quando era aluno da graduação da Miami University (Ohio), eu me formei em psicologia com uma especialização secundária em estudos de cinema. Eu escrevia críticas de filmes para o jornal da faculdade. O

tema do meu trabalho de conclusão de curso foi sobre as experiências dos rapazes universitários ao assistir à violência nos filmes, usando o filme então em voga *Veludo Azul* [*Blue Velvet*] como o meu estímulo principal.

Decidi posteriormente fazer uma pós-graduação na Clark University, em Worcester, Massachusetts. A Clark ocupa um lugar exclusivo na história da psicologia americana: um dos seus fundadores foi o proeminente psicólogo americano pioneiro G. Stanley Hall, e ela tem a honra de ser o único lugar nos Estados Unidos onde Freud proferiu palestras.[\[4\]](#) A atmosfera intelectual da Clark foi fortemente influenciada quando o psicólogo do desenvolvimento Heinz

Werner se estabeleceu lá depois de fugir da Alemanha nazista. Werner definia o “desenvolvimento” como um *conceito* norteador que leva em consideração o que significa para os seres humanos progredir em direção a um ponto final imaginado (por exemplo, a maturidade, a transcendência, a iluminação, a felicidade, etc.). A sua abordagem era mais aberta para o pensamento interdisciplinar do que grande parte da corrente principal da psicologia americana, e o trabalho de Werner naturalmente integrava o desenvolvimento infantil, a antropologia, a psicologia clínica e a filosofia.[\[5\]](#) Esse espírito sem restrições

vicejava na Clark na década de 1990, quando eu estava cursando a pós-graduação. A minha formação foi em psicologia clínica, mas eu também me aprofundei em outras dimensões da psicologia (inclusive a psicologia do desenvolvimento, a psicologia cultural, a psicologia narrativa e a neuropsicologia) e fui exposto a influências interdisciplinares como a filosofia interpretativa e os estudos literários.[\[6\]](#) Acabei recebendo uma educação pós-graduada quase liberal clássica. Nesse fértil ambiente, continuei a me dedicar aos meus interesses na psicologia do cinema.

Quando chegou o momento de seguir a minha carreira, eu fui naturalmente

atraído pelas faculdades de ciências humanas. As faculdades dessa área (geralmente pequenas) adotam uma abordagem holística da educação e procuram ensinar aos alunos habilidades intelectuais básicas como a atividade literária, o pensamento crítico e a capacidade de travar um diálogo racional. Sou atualmente professor do Departamento de Psicologia do Hanover College em Indiana, onde leciono há quinze anos. Dou aulas orientadas para a área clínica como Distúrbios de Comportamento e Aconselhamento e Psicoterapia, bem como cursos em educação e treinamento profissional como a psicologia do cinema. Também

sou psicólogo clínico licenciado.

Lecionar em uma faculdade de ciências humanas me ajudou a me preparar para redigir este texto. Passei milhares de horas em estreita proximidade com os alunos, dando palestras para pequenos grupos, discutindo ideias em seminários e orientando alunos que estavam trabalhando em projetos independentes. Uso com frequência o cinema, a música e outros tipos de mídia como ferramentas de ensino. Os meus alunos geralmente são pessoas inteligentes e curiosas, mas frequentemente não usam a mesma linguagem dos seus professores. Isso pode ser uma vantagem; se passarmos um tempo excessivo ao lado

de outros “especialistas”, será fácil nos perdermos no jargão e nas técnicas e nos esquecermos das suposições fundamentais de uma área. Os alunos de graduação, por outro lado, tendem a fazer as perguntas básicas, e, longe de serem ingênuas, essas perguntas não raro atingem o cerne da questão. Quero que este livro também se concentre na essência da questão.

O tipo de aprendizado esperado em uma faculdade de ciências humanas também é uma vantagem na hora de escrever este livro. As faculdades de ciências humanas são às vezes chamadas de “faculdades de ensino”, o que indica o valor elevado que essas instituições

atribuem ao ensino e ao aprendizado dos alunos. Os professores na maioria das faculdades de ciências humanas não atuam com a mentalidade de “publicar ou perecer” que caracteriza grande parte da educação superior moderna. Publiquei trabalhos na área da psicologia e do cinema, mas também tive a liberdade de fazer pesquisas sobre a retenção de alunos e até mesmo sobre a música de Bob Dylan.[\[7\]](#)

Em contrapartida, grande parte dos estudos acadêmicos modernos se tornou de tal maneira especializada que os pesquisadores não raro trabalham em subáreas que permitem um contato mínimo com pessoas fora da sua especialidade, mesmo quando atuam na

mesma disciplina. A filosofia das ciências humanas aplicada ao aprendizado requer uma abordagem interdisciplinar integrativa. *A Psicologia Vai ao Cinema* lança uma vasta rede concebida para cair sobre muitas linhas divisórias intelectuais e, por causa disso, será esperançosamente estimulante para os leitores que têm um interesse amplo em tudo o que é *psicológico* e em tudo o que é *cinematográfico*.

A história, o entretenimento e a arte no cinema

Este livro é sobre “cinema”, um termo que todo mundo entende intuitivamente. No entanto, existe certa imprecisão acerca do termo que pode ocasionalmente causar confusão. Assim sendo, para limitar a abrangência do livro, vou me concentrar em *filmes narrativos, feitos para o cinema, criados para fins de entretenimento*. Vale a pena investigar alguns desses termos.

- *Narrativos*: Quase todos os filmes discutidos contam histórias que têm um começo, um

meio e um fim. Algumas das histórias são simples, outras, complexas. Algumas das histórias são contadas de uma maneira muito direta enquanto outras usam *flashbacks* (por exemplo, o *Titanic*), a ambiguidade intencional (*Donnie Darko*) ou sequências com tempo variado (por exemplo, *Pulp Fiction: Tempo de Violência* [*Pulp Fiction*]). Ocasionalmente, um filme experimental como *Koyaanisqatsi — Uma Vida Fora de Equilíbrio* [*Koyaanisqatsi*], que elimina quase inteiramente a história em

prol de uma concentração no movimento abstrato, na forma e na cor, encontrará um público, mas isso é raro. De um modo geral, faço a suposição de que existe alguma coisa especial a respeito da estrutura narrativa que as pessoas acham especialmente cativante.

A maioria dos filmes conta histórias ficcionais; eles não alegam representar os eventos como efetivamente aconteceram. Até mesmo os filmes biográficos que se esforçam para alcançar a precisão histórica são compreendidos como se fossem *recriações* de eventos passados.

Os documentários são a exceção, porque eles têm a intenção de apresentar pessoas e eventos reais. Ainda assim, na maioria dos casos, os documentários são organizados de maneira a contar uma história a respeito de uma pessoa, um acontecimento ou um fenômeno. A abordagem do documentário se expandiu além dos programas de notícias de televisão e do History Channel para incluir filmes de grande sucesso como *Fahrenheit 11 de setembro* [*Fahrenheit 9/11*], *A Marcha dos Pinguins* [*March of the Penguins*] e *Esperando pelo*

Super-Homem [Waiting for Superman]. As histórias dos documentários têm características psicológicas um tanto diferentes, mas os filmes ficcionais são o foco deste livro. Em particular, os filmes de longa-metragem comerciais são o meu principal interesse, já que a maioria das pessoas não é regularmente exposta a filmes amadores ou de curta-metragem.[\[8\]](#)

- *Feitos para o cinema*: Antes da década de 1950, praticamente todos os filmes se destinavam a ser exibidos em uma tela de cinema para um grande público.

Depois disso, filmes feitos para o cinema têm sido distribuídos em diversos formatos — na televisão, em VHS, DVD, Blu Ray, computador doméstico e assim por diante. Hoje em dia, muitas narrativas visuais são criadas para outros tipos de mídia que não uma tela de cinema (por exemplo, uma sitcom na televisão ou um DVD lançado diretamente para vídeo). Existem muitas características psicológicas semelhantes que são compartilhadas pelo cinema e por outros tipos de mídia visual. Por isso, alguns acadêmicos

definem o seu tema de estudo como “mídia”, e não como “cinema” ou “televisão”. No entanto, os filmes feitos para o cinema têm uma história e um prestígio especiais em comparação com outros tipos de mídia visual que apresentam características psicológicas exclusivas. Embora eu ocasionalmente faça referências à televisão e a outras formas de cultura popular, dou preferência a exemplos dos filmes feitos para o cinema.

- *Entretenimento/Artístico*: Todas as formas de entretenimento têm características artísticas e todas

as artes têm qualidades de entretenimento. O termo “entretenimento” tende a insinuar que as pessoas o procuram porque ele é prazeroso. As pessoas também supostamente extraem prazer das suas experiências artísticas; caso contrário, não as buscariam repetidamente. Os espectadores que garantem que assistem aos filmes *apenas* por causa do seu valor estético e não porque gostam deles estão envolvidos em um ritual masoquista que está longe da visível paixão dos fãs de Adam Sandler ou Ingmar

Bergman (é claro que Freud argumentaria que, de qualquer maneira, os estetas masoquistas estão extraíndo um prazer inconsciente do seu ato sacrificial de assistir aos filmes). Este livro está interessado na grande amplitude de filmes — filmes de grande arte, o cinema *trash* da cultura popular e tudo o que se encontra entre esses dois tipos. “Arte” tende a indicar que um objeto tem algum tipo de qualidade especial que estimula uma experiência significativa e reflexiva. No entanto essa qualidade pode ser verdadeira a respeito da maioria dos filmes

interessantes de Hollywood — *Guerra nas Estrelas* [*Star Wars*], *Casablanca*, *O Mágico de Oz* [*The Wizard of Oz*]. O fato de um filme ser considerado arte (intelectualmente instigante) ou entretenimento (prazeroso) é uma questão de nível que pode variar com referência às intenções dos produtores do filme, às qualidades formais do filme e/ou à atitude e ao contexto de observação do público. Alguns filmes podem ser mais sofisticados, abrangentes e influentes no seu potencial artístico, mas essas afirmações

são a respeito da arte de boa
qualidade *versus* a arte de má
qualidade, e não sobre o fato de
uma coisa *ser* ou *não ser* arte.

Utilização liberal da psicologia

Muitas pessoas que nunca fizeram um curso acadêmico em psicologia tendem a associar a palavra “psicologia” com as ideias de Sigmund Freud (por exemplo, os sonhos e o inconsciente) ou com a psicologia clínica de um modo mais geral (por exemplo, o aconselhamento e os distúrbios psicológicos). Essas associações são relevantes, porém limitadas, já que a psicologia também abrange a neuropsicologia (a atividade química do cérebro), a psicologia social (o comportamento das pessoas em grupo), a sensação e a percepção (o

funcionamento do olho interior), o aprendizado (modelar as próprias ações pelas dos outros), a cognição (a memória) e muitas outras áreas e subespecialidades. Além disso, a psicologia também tem coisas em comum com outras disciplinas das ciências sociais como a sociologia, a antropologia e a comunicação. Como as pessoas são seres biológicos, existe uma forte ligação histórica entre a psicologia e a biologia. Por fim, os psicólogos frequentemente se interessam pelos mesmos temas — relacionamentos sociais, produtos da imaginação e a natureza humana — que os acadêmicos de ciências humanas, como os das áreas

da filosofia e da crítica literária.

A psicologia é inegavelmente um campo bastante amplo, e eu a trato ainda mais amplamente do que a maioria dos psicólogos: penso nela simplesmente como o estudo do pensamento e da ação, com um foco nos seres humanos. Essa definição não é muito diferente das encontradas na maioria dos livros acadêmicos de introdução à psicologia.[\[9\]](#) No entanto, os livros acadêmicos costumam prosseguir com advertências a respeito de como o estudo do pensamento e da ação deve ser feito de uma certa maneira para se qualificar como psicologia — *métodos particulares precisam ser seguidos*.[\[10\]](#) Essa atenção ao método é

importante para que os autores desses livros possam distinguir a “verdadeira” psicologia do que é frequentemente chamado de “pseudopsicologia” ou “psicologia popular”. O método também é usado para distinguir a psicologia de disciplinas acadêmicas relacionadas nas ciências sociais e nas ciências humanas.

A Psicologia Vai ao Cinema adota uma abordagem *liberal* (como em “as artes liberais”) do significado da psicologia. Nestas páginas, a psicologia experimental, a psicologia cultural, a psicanálise freudiana, a comunicação de massa e a crítica cinematográfica/literária (isso sem mencionar fragmentos de filosofia,

neurociência e psicologia popular) coexistem e se misturam. Um dos meus modelos é Malcolm Gladwell e os seus best-sellers *Blink* (2005) e *Outliers* (2008). Para mim, Gladwell está entre os mais interessantes comentaristas de fenômenos psicológicos sociais da última década. A formação de Gladwell como jornalista o liberta de uma rígida lealdade disciplinar e permite que ele misture livremente a neurociência, experiências, faixas demográficas e estudos de casos antiquados enquanto desenvolve novas ideias.[\[11\]](#)

Em resposta às tendências compartimentadoras dos estudos acadêmicos modernos, Robert Sternberg e seus colaboradores preconizaram

“uma psicologia unificada” que integra várias disciplinas e subdisciplinas relacionadas e se concentra em *fenômenos de interesse* particulares em vez de simplesmente estabelecer limites baseados em diferentes métodos e tradições históricas.[\[12\]](#) Este livro foi escrito com esse espírito unificador: as pessoas *nos* filmes, as pessoas que *fazem* filmes e as pessoas que *assistem* aos filmes são os fenômenos de interesse. Se existem tradições de pesquisa interessadas nesses fenômenos, tentei abordá-las, pelo menos de forma superficial. É lamentável que muitas dessas abordagens tenham se desenvolvido de modo relativamente

isolado umas das outras ao longo de um período prolongado. Quando houve contato, ele foi às vezes hostil. Ao fazer interconexões, espero poder promover finalmente conversas entre essas perspectivas e os métodos anteriormente isolados.

Os métodos para alcançar objetivos particulares não são iguais nem os mesmos. Alguns podem se basear em contrassensos e não levar a nada. No entanto podemos pressupor com segurança que qualquer um dos métodos que tenham sido utilizados por acadêmicos inteligentes e atentos ao longo de um período de muitos anos está apoiado na razão. Isso não quer dizer que eles nunca resultem em erros, mas

indica fortemente que é provável que exista uma argumentação convincente a favor do “método na loucura deles”.

Todo método nos permite enxergar algumas coisas, mas também nos impede de ver outras. Gosto do exemplo do astrônomo que olha através de um poderoso telescópio que lhe permite ver galáxias distantes que são invisíveis a olho nu, fazendo assim enormes contribuições para o conhecimento. No entanto, por usar um único método, o cientista pode não se aperceber de muitas partes da realidade: ele fica cego não apenas em relação a partes da galáxia para as quais o telescópio não está voltado em um dado momento, mas

também em relação a ações que estão tendo lugar na sala, como, por exemplo, a sua mulher se aproximando dele por trás. Se ele deseja vê-la e compreendê-la, é aconselhável que use um método diferente.[\[13\]](#)

Por conseguinte, vou examinar todas as abordagens metodológicas estabelecidas que afirmam esclarecer o relacionamento entre o cinema e as ações humanas. Entre elas estão métodos que residem no âmago da psicologia enquanto disciplina científica (por exemplo, uma experiência com base em laboratório na qual fatores são cuidadosamente controlados e diversificados), mas também métodos que estão mais próximos da psicologia

enquanto disciplina clínica (por exemplo, um filme sendo usado como estudo de caso na psicoterapia orientada para o *insight*) e das ciências humanas (por exemplo, a interpretação de um filme baseada na teoria relacional feminista). Cada método é discutido do ponto de vista das suas vantagens (o que ele nos informa) e limitações (o que ele não nos informa). O que poderia inicialmente dar a impressão de ser uma diferente disciplina chegando a diferentes conclusões contraditórias poderia acabar se revelando uma diferente disciplina examinando diferentes aspectos da realidade. Essa abordagem do método é ao mesmo

tempo abrangente e, no entanto, seletiva.

Estrutura simbólica para a psicologia do filme

A psicologia do filme pode ser unificada se pensarmos nos filmes como símbolos. Os filmes são símbolos que contêm significado; esses símbolos são criados pelos cineastas e recebidos pela audiência. Os quatro componentes dessa estrutura estão resumidos na Figura 1.1:[\[14\]](#)

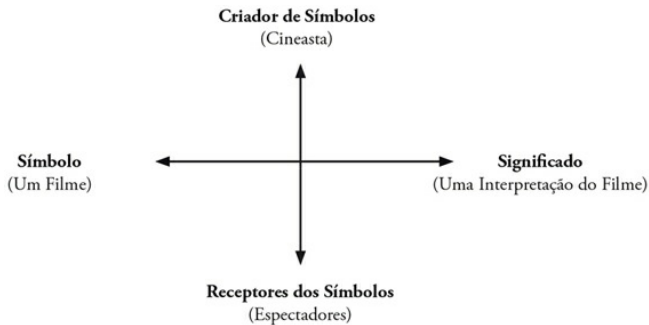


Figura 1.1 Atividade simbólica no filme.

Os símbolos sempre têm propriedades físicas; os filmes são formados por imagens e sons projetados sobre uma tela. Eles não são aleatórios, mas têm o potencial de serem compreendidos. Um tubo de luz neon azul acompanhado por um zumbido em *Guerra nas Estrelas* é interpretado como um sabre de luz (em contraste com um fluxo aleatório de luz

azul ricocheteando pela tela). Os significados simbólicos geralmente se baseiam uns nos outros na medida em que as imagens individuais se relacionam com outras imagens. Quando os espectadores começam a compreender o universo de *Guerra nas Estrelas*, eles reconhecem que a pessoa que está segurando um sabre de luz é membro da ordem Jedi ou da Ordem de Sith. Quase todos os filmes combinam símbolos em narrativas totalmente coerentes nas quais um elenco de personagens participa de eventos que têm lugar ao longo do espaço e do tempo.[\[15\]](#)

O significado dos símbolos pode ser estendido para além do *mundo da ficção*

e compreendido como representações de pessoas, lugares e ideias que têm relevância para o *mundo real*; ou seja, os espectadores podem interpretar a arma do Jedi como um símbolo de heroísmo ou de corrupção do poder e do uso da Força, no caso dos Sith. Esse tema, por sua vez, pode ser usado para interpretar *Guerra nas Estrelas* como um filme a respeito do triunfo do bem sobre o mal.

Os símbolos podem ser interpretados de várias maneiras, e algumas delas podem ser contraditórias.[\[16\]](#) Um psicanalista freudiano poderia contemplar o longo feixe de luz azul e interpretá-lo como um símbolo fálico

(ele simboliza o anseio erótico). Um crítico feminista poderia enfatizar essa interpretação e argumentar que o sabre de luz na verdade simboliza a hostilidade masculina deslocada. (Esse tipo de coisa pode continuar por um bom tempo.)

Os símbolos nunca surgem do vácuo — alguém tem que dar vida a eles. Eles são produzidos por criadores de símbolos. Os artistas gráficos, os romancistas, os escultores e até mesmo os autores de manuais técnicos a respeito de como cobrir um telhado com telhas de madeira recorrem a símbolos para transmitir o seu significado. Diretores, escritores, atores e outros artistas colaboram para produzir os

objetos simbólicos particulares exibidos nas salas de cinema multiplex. Os cineastas, inevitavelmente, introduzem aspectos de si mesmos nos símbolos que criam — as suas profundas paixões interiores, os seus padrões de comportamento habituais, os seus valores autoconscientes, as suas tendências culturais não examinadas.

Finalmente, os símbolos são recebidos pelas pessoas que são expostas a eles, as quais os assimilam por meio dos sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar), e depois os processam. A audiência potencial para os símbolos cinematográficos é enorme. Grandes sucessos de bilheteria como

Avatar ou *O Senhor dos Anéis* [*The Lord of the Rings*] são vistos por bilhões de pessoas no mundo inteiro.[\[17\]](#) O processamento que ocorre antes, durante e depois de o filme ser assistido encerra um interesse psicológico fundamental. Por que os espectadores decidem passar a noite de sexta-feira assistindo a um filme específico (seja ele *Jogos Mortais XVI* [*Saw XVII*] ou a mais recente comédia agridoce de Woody Allen)? O que está acontecendo no íntimo dos espectadores (tanto do ponto de vista fisiológico quanto do psicológico) enquanto eles assistem ao filme? E quais são as consequências para os espectadores depois que assistem ao filme e voltam

para a vida do dia a dia?

Cada exemplo apresentado neste livro pode ser visto como um “evento simbólico”. Se for considerado que determinado filme tem um significado, ele é simbólico. Se as características pessoais dos cineastas causaram um impacto nas suas escolhas artísticas, ele é simbólico. Se o membro de uma audiência reage a um filme de uma determinada maneira, ele é simbólico.[\[18\]](#)

A organização de *A Psicologia Vai ao Cinema*

A Figura 1.2 resume a estrutura deste livro, com os cineastas no topo, o processo de criação de significado no meio e os espectadores na parte inferior.

Os Capítulos 2 e 3 analisam representações da ação humana que podem ser encontradas no cinema. O Capítulo 2 examina vários comportamentos humanos representados nos filmes, concentrando-se em abordagens interpretativas (por exemplo, a psicanálise freudiana) que buscam significados mais profundos que podem não ser necessariamente óbvios para o leitor típico. O Capítulo 3

restringe o âmbito para oferecer um enfoque intensivo de atividades associadas à psicologia na imaginação do público como são retratadas nos filmes: distúrbios psicológicos (esquizofrenia, alcoolismo, narcisismo, etc.) e intervenções psicológicas (psicoterapia).

O Capítulo 4 se afasta dos filmes como objetos e examina as pessoas que criam os filmes. O que esses cineastas levam para os filmes e de que maneiras eles impregnam aspectos de si mesmos nas suas criações? Embora seja provável que todas as pessoas que trabalham em um filme levem alguma coisa de si mesmas para essa atividade,

eu me concentro nos artistas cuja individualidade está em primeiro plano — os diretores (que tomam as decisões finais a respeito de como um filme parece e soa) e os atores (cuja representação visual é tão vividamente captada na tela).

Os Capítulos 5 a 9, por outro lado, focalizam a outra extremidade do espectro simbólico — os espectadores que interagem com as imagens e os sons do filme. O Capítulo 5 oferece uma visão geral da audiência e examina perguntas psicossociais como: que tipo de filme as pessoas assistem? Quem assiste aos filmes? Onde e quando as pessoas assistem aos filmes? O Capítulo 6 aprecia o *momento cinematográfico*

— o que está acontecendo *dentro* das pessoas quando elas estão assistindo a um filme. Os espectadores precisam perceber as imagens e compreendê-las para descobrir no que consiste a história. Simultaneamente, assistir a um filme envolve muita emoção e pode provocar intensos sentimentos de medo, alegria e tristeza.

O Capítulo 7 dá continuidade à sequência depois que o filme já não está mais passando, mas continua a *viver* nas lembranças e nos processos reflexivos dos espectadores. Depois que saem do cinema, os espectadores frequentemente avaliam a sua experiência, verificando se foi boa ou má, agradável ou não

agradável, deprimente ou edificante. Além disso, eles às vezes passam algum tempo interpretando um filme mais detalhadamente, refletindo sobre os seus temas e avaliando como ele reflete o mundo real.

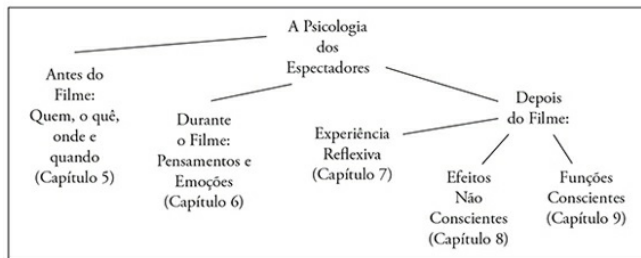
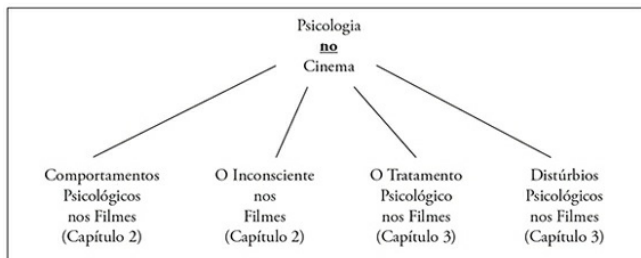
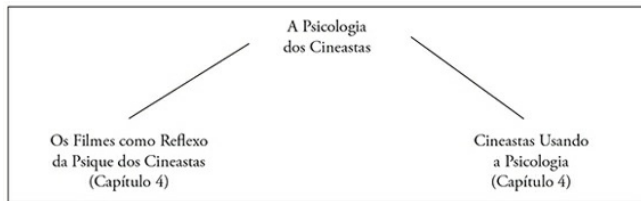


Figura 1.2 As múltiplas faces de *A Psicologia*

Os Capítulos 8 e 9 se concentram nas consequências de assistir aos filmes: eles mudam os pensamentos e o comportamento do público? O Capítulo 8 analisa as evidências de que os filmes podem afetar o comportamento e as ideias de algumas pessoas durante parte do tempo, embora elas possam não ter consciência de que o filme esteja causando um efeito sobre elas. O Capítulo 9 enfatiza as maneiras pelas quais os filmes funcionam como “equipamento para a vida” — aquelas situações nas quais as pessoas usam o cinema de uma maneira *autoconsciente* para promover a educação, a cura e o

desenvolvimento da identidade.

Por fim, o Capítulo 10 junta todas as peças para examinar de que modo as múltiplas abordagens da psicologia do cinema interagem umas com as outras. O panorama combinado de perspectivas oferece um retrato rico e dinâmico do papel do cinema na sociedade e na vida individual de cada pessoa.

Leitura adicional

Munsterberg, H. (1970) *The Film: A Psychological Study*. Dover, Nova York, NY.

Sternberg, R.J. e Grigorenko, E.L. (2001) Unified psychology [Psicologia unificada]. *American Psychologist*, 56 (12), 1069-1079.

Werner, H. e Kaplan, B. (1984) *Symbol Formation*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

A Busca de Significado –
Interpretações Psicológicas
no Cinema

Ilustração 2.1 Ray Bolger, Jack Haley, Judy Garland e Bert Lahr em *The Wizard of Oz* (1939) [*O Mágico de Oz*] © Everett Collection/Keystock.

Capítulo 2

A Busca de Significado

Interpretações Psicológicas no Cinema

Qual é o significado de *O Mágico de Oz*?

Essa pergunta perturba algumas pessoas. Elas olham para você, apertam

os olhos e declaram: “O que você quer dizer com ‘O que ele significa?’? É um filme infantil. Ele não *significa* nada”. Esse tipo de pessoa vai detestar este capítulo.

Há também outro tipo de pessoa que adora perguntas assim. Os olhos dessas pessoas se iluminam quando elas escutam frases como “significado oculto” e “significado mais profundo”. Essas pessoas vão adorar este capítulo.

Quer você goste, quer não, ao longo dos anos, *O Mágico de Oz* tem sido objeto de muita especulação, de alto e de baixo nível. Como esse filme sempre provocou um fascínio particular em mim, eu fiz um registro mental das diferentes coisas que as pessoas

disseram a respeito dele. Um dos primeiros comentários que ouvi a respeito de *O Mágico de Oz* ocorreu quando eu estava nos últimos anos do ensino fundamental e a frase “Não há lugar como o nosso lar” foi apresentada como exemplo de um tema ou princípio moral. Isso fez sentido, mas, quando pensei a respeito da frase, comecei a me perguntar se aquela era a verdadeira mensagem. Lembro-me de ter pensado que o argumento do filme a favor da superioridade do “lar” era um tanto ou quanto fraco. O estado de Kansas é apresentado em tonalidades sépia apagadas como um lugar improdutivo de labuta, enquanto Oz explode com

Tecnicolor, fantasia e aventura; a escolha de qual era o melhor lugar parecia óbvia para mim.

A busca de significado não parou com essas reflexões casuais. No ensino médio, aprendi que L.L. Baum usou no seu livro a Estrada de Tijolos Amarelos como uma defesa simbólica do padrão ouro. Eu não entendia a política econômica da virada do século (e ela tampouco me interessava), mas a interpretação esclareceu a possibilidade de a metáfora aparecer onde eu não esperava. Alguns anos depois, fui exposto ao persistente rumor de que, se *Oz* fosse sincronizado com o disco clássico de Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*, todos os tipos de referências

cruzadas apareceriam (por exemplo, uma pulsação no final de “Eclipse”, quando Dorothy põe a mão no peito do Homem de Lata). O que isso efetivamente sugere com relação ao *significado* do filme é incerto, mas essa sincronicidade mística de fato impeliu mais profundamente a obra para a esfera do profundo.

Os críticos também investiram tempo na interpretação de *O Mágico de Oz*. Uma das análises representa a jornada de Dorothy no filme como uma metáfora para a transição feminina para a adolescência.[\[19\]](#) Outro escritor amplia essa análise para a esfera cultural e argumenta que o filme representa um rito

da puberdade.[20] O foco no gênero é alterado para argumentar que a experiência de Dorothy capta a individuação masculina gay, inclusive a experiência de se revelar um homossexual.[21] Um terceiro observador argumentou que os personagens do Espantalho, Homem de Lata e Leão Covarde representam a tentativa de Dorothy de alcançar o equilíbrio integrando características masculinas.[22] Por fim, um psicoterapeuta argumenta que o enredo capta sistematicamente qualidades associadas à cura terapêutica (a instituição de vínculos interpessoais e o desenvolvimento da maestria percebida).[23]

Este capítulo adota a perspectiva de que os filmes são *janelas* ou *espelhos* para o mundo do comportamento humano, do funcionamento da mente e da própria natureza humana. Contido *nos* filmes, podemos ver o desenvolvimento individual acontecer — a operação de mecanismos de defesa inconscientes, processos sociopsicológicos e assim por diante. Aqui, o filme é uma paisagem sobre a qual entidades psicológicas são projetadas.

Por meio de um processo de *leitura* ou *interpretação* do filme como um tipo de *texto* simbólico (outros tipos incluem romances, poemas, fotografias, esculturas, etc.), [\[24\]](#) é possível adquirir

maior compreensão das pessoas e da sociedade. Essa abordagem interpretativa tem sido muito popular quando se trata de filmes, não apenas para a área de estudos do cinema acadêmico, mas também para estudiosos de outras disciplinas, críticos de cinema que escrevem para jornais e revistas e amantes do cinema que gostam de se enredar em significados mais profundos.

Embora os teóricos periodicamente tentem enaltecer os filmes pelo seu realismo, os comentaristas de filmes têm tido a duradoura tendência de encarar os filmes como sonhos.[\[25\]](#) Os filmes contêm uma qualidade misteriosa que sugere que a superfície deles não é o que parece ser, e portanto requerem uma

explicação mais satisfatória do que o literalismo pode oferecer.

Embora todos nós compartilhemos o impulso de entender o que um filme significa, existem poucas crenças universalmente compartilhadas a respeito de como deveríamos interpretar um filme. É aqui que entra a *teoria*; quando os interpretadores analisam um filme, eles geralmente têm ideias preestabelecidas a respeito da essência do filme, da sociedade ou da natureza humana que os orienta enquanto eles empreendem a sua atividade de criar significado.[\[26\]](#) A história dos estudos de cinema é caracterizada por dezenas de abordagens teóricas mais ou menos

distintas que envolvem interpretações textuais.[\[27\]](#)

Se nos concentrarmos no fato de que a mente humana cria os filmes (as pessoas fazem escolhas a respeito das roupas, da luz, dos diálogos, etc.), todos os filmes podem ser encarados como reflexos da mente humana. Portanto os filmes não podem ser discutidos se não forem assistidos por seres humanos que pensam e sentem. Quando analisamos um filme, nós estamos, pelo menos em parte, analisando a mente *por meio* do filme. Neste capítulo, eu me concentro em várias abordagens da interpretação dos filmes *explicitamente* fundamentadas em teorias psicossociais da natureza humana e personificadas em

frases como “padrões de comportamento”, “desejos reprimidos” e “mecanismos mentais”.

O comportamento humano no cinema

Embora existam esferas infinitas de comportamento humano que poderiam ser retratadas nos enredos, personagens e cenários dos filmes, nem todos esses comportamentos requerem teorias sofisticadas para serem compreendidos. Os cientistas sociais colocaram uma lente de aumento sobre muitas esferas comportamentais mostradas nos filmes, entre elas o sexo, a violência, a política, o jogo, o gênero, a maternidade, o fumo, a bebida, o esporte, a faculdade, o crime, a delinquência juvenil, os sonhos, a pobreza, a riqueza, o romance, a raiva, a violência doméstica, a velhice, a

psicoterapia e a doença mental.[\[28\]](#) Em geral, os estudos que concentram a atenção em tipos particulares de comportamento ou pessoas estão interessados em tendências por meio de diversos filmes. Embora essas representações cinematográficas não retratem necessariamente com precisão a realidade objetiva, podemos pressupor que elas captem ideias predominantes de comportamentos e até mesmo de atitudes dos espectadores diante desses comportamentos.[\[29\]](#)

Uma abordagem da classificação do comportamento exibido no filme é relativamente intuitiva. Um analista simplesmente define um padrão de

comportamento particular e depois identifica filmes, personagens e gêneros selecionados que exemplifiquem essas tendências. Tornou-se comum os críticos de cinema se referirem em publicações como *Time* e *Entertainment Weekly* ao fenômeno “homem-criança” nas comédias das décadas de 1990 e 2000 — personagens emocionalmente atrofiados frequentemente interpretados por Adam Sandler, Will Farrell ou Seth Rogen que refletem a hesitação dos membros das Gerações X e Y em se tornarem adultos e aceitarem as suas responsabilidades. As abordagens intuitivas também aparecem nas publicações especializadas; um artigo examina filmes a partir de 1970 que

rotineiramente retratam os cristãos evangélicos como hipócritas, ingênuos ou psicóticos.[\[30\]](#)

A análise do conteúdo é uma abordagem mais sistemática do estudo dos comportamentos humanos na mídia; ela pode ser aplicada a formas escritas (romances e poesia), auditivas (música) ou visuais (propaganda nas revistas e nos filmes).[\[31\]](#) Essa abordagem contém dois componentes esclarecedores: a geração sistemática de uma *amostra* de filmes a serem analisados e a aplicação sistemática de um *esquema de codificação* explícito de cada filme da amostra. A análise do conteúdo representa uma aliança entre as

abordagens científicas sociais convencionais e as abordagens textuais/interpretativas. Como o esquema de codificação é projetado para ser aplicado por qualquer pessoa e produzir os mesmos resultados, um grau demonstrável de “confiabilidade” é estabelecido (as observações de um observador são compartilhadas por outros observadores). Por conseguinte, uma análise cuidadosa de conteúdo é capaz de afirmar que uma análise particular não diz respeito apenas às fantasias idiossincráticas de um crítico talentoso.[\[32\]](#)

Exatamente como o *rock and roll*, os temas de interesse mais comuns para a análise de conteúdo dos filmes têm sido

a violência, o sexo e as drogas (e outros comportamentos doentios).[\[33\]](#) Com referência à violência, uma pesquisa nacional amplamente citada documentou que os programas infantis eram significativamente mais violentos do que a programação adulta, com até trinta atos de violência por hora.[\[34\]](#) No entanto, muitos desses incidentes eram menos vívidos e mais engraçados do que a violência adulta. É provável que esse padrão também seja válido para os filmes infantis. Embora algumas pessoas acreditem que a violência irrealista seja menos perturbadora para as crianças, os autores ressaltam que essas representações podem exercer uma

influência relativamente maior no comportamento das crianças porque as *consequências* negativas da violência são minimizadas.

Os pesquisadores também dirigiram a atenção para a “agressão relacional” — ações indiretas, porém prejudiciais, como espalhar boatos, a exclusão e o tratamento silencioso captado em *Meninas Malvadas [Mean Girls]*.[\[35\]](#) Constatou-se que os filmes animados da Disney representavam a agressão indireta nove vezes por hora de filme rodado.[\[36\]](#) Curiosamente, tanto os “bons” quanto os “maus” personagens da Disney empregavam a agressão relacional. No entanto, as ações dos personagens bons tendiam a ser

levemente agressivas (por exemplo, um gesto provocador ou um olhar de desaprovação), ao passo que as ações dos personagens maus eram mais prejudiciais para os outros (por exemplo, a opressão, feitiços perniciosos ou intrigas, como a conspiração de Gastón contra a Fera em *A Bela e a Fera* [*Beauty and the Beast*]).

O sexo na mídia também tem recebido muita atenção não apenas na corrente dominante do cinema, mas também nas revistas femininas, na televisão e na pornografia. A realidade prática da forma como essas pesquisas são conduzidas é um pouco surreal: alunos

de pós-graduação em austeros laboratórios, cercados por pilhas de revistas pornográficas, com pranchetas no colo, observam pessoas fazendo sexo enquanto eles fazem anotações sobre as variações nos parceiros e nas posturas sexuais. Os resultados dessa bizarra atividade confirmam o que a maioria das pessoas intuitivamente imaginaria, mas ocasionalmente os resultados desafiam as suposições.[\[37\]](#) Ao assistir a uma amostra de filmes de classificação R da década de 1980, os pesquisadores descobriram que o sexo entre casais não casados era mais comumente retratado do que o sexo entre casais casados. Embora isso possa não ser chocante por si só, a intensidade do padrão foi

surpreendente: 32 atos sexuais entre pessoas não casadas para um ato sexual entre pessoas casadas. Ou Hollywood acredita que as pessoas casadas não fazem sexo ou o sexo conjugal simplesmente não é tão interessante para os roteiristas.

As análises de vídeos/filmes pornográficos tendem a se concentrar em estabelecer correspondências de gênero e tipos de atos sexuais.[\[38\]](#) Esses estudos fornecem uma representação dos tipos de imagens difundidas que fazem parte do ambiente cultural. Uma descoberta de uma análise em grande escala de 443 vídeos com sexo explícito da década de 1980 observou os

relacionamentos de poder na descrição de atos sexuais.[\[39\]](#) Concluiu-se que somente um terço das cenas de sexo indicava claramente que os dois parceiros estavam igualmente motivados. Ao contrário, a maioria dos atos sexuais era iniciada pela dominação física (geralmente pelo homem) ou pela manipulação (por exemplo, um empregador explorando uma funcionária) de um parceiro sobre o outro.

A combinação de sexo *e* violência no cinema se revelou um irresistível tema de pesquisa. Em meados da década de 1990, um improvável debate acadêmico irrompeu entre duas facções de cientistas sociais que discutiam a

respeito do coeficiente de gênero das mortes violentas nos chamados filmes “slasher” (filmes de terror nos quais um maníaco homicida persegue furtivamente e mata uma série de vítimas).[\[40\]](#) Um dos grupos de pesquisadores argumentava que os assassinos desses filmes matavam igualmente homens e mulheres, enquanto o outro grupo enfatizava a frequência da violência contra as mulheres e o grau no qual a atividade sexual dos personagens femininos estava relacionada com a sua morte. O padrão de que as “boas moças” sobrevivem enquanto as “moças que não prestam” são mortas é reconhecido fora do meio acadêmico; os personagens do

grande sucesso de bilheteria *Pânico [Scream]* refletem constrangidos a respeito da sorte de outros personagens com base no comportamento sexual deles. A análise mais recente dessa questão confirmou que, de fato, os personagens femininos sexualizados têm menos probabilidade de sobreviver nos filmes *slasher* e que as cenas da morte dessas mulheres tendem a ser prolongadas.[\[41\]](#) Este é um bom exemplo de como as pesquisas das ciências sociais podem coincidir parcialmente com observações feitas pelos fãs dedicados e pelos críticos.

Comportamentos relacionados à saúde (ou, mais tipicamente, comportamentos *perniciosos*) nos filmes, como o uso de

álcool/drogas, o uso de preservativos e o exercício físico são temas frequentes da análise do conteúdo. Esse interesse corresponde à recente expansão da psicologia da saúde, uma subárea aplicada, dedicada a ajudar a prevenir e tratar problemas de saúde por meio do uso de técnicas psicológicas.[\[42\]](#) Como uma das aplicações cruciais da psicologia da saúde é realizada na prevenção e no abandono do hábito de fumar, não é de causar surpresa que o ato de fumar nos filmes tenha sido uma área de interesse.

As imagens glamorosas em preto e branco de astros e estrelas clássicos de Hollywood como Humphrey Bogart e

Lauren Bacall fumando cigarros sedutoramente enquanto filetes de fumaça rodopiam em volta deles estão gravadas na imaginação do público. Considerando-se a mudança nas atitudes sociais, poderíamos pressupor que o comportamento de fumar tenha diminuído nos filmes. No entanto, várias análises de conteúdo indicam que esse não é o caso; a incidência do fumo nos filmes em 2002 é a mesma de 1950, apesar de uma expressiva queda na proporção da população fumante dos Estados Unidos.[\[43\]](#) As mesmas pesquisas revelam diferenças significativas *na maneira* como o cigarro é representado. Nos anos recentes, os personagens *secundários*

fumaram com mais frequência do que as estrelas, e o cigarro é apresentado em um contexto mais negativo (por exemplo, associado à hostilidade ou à redução da tensão).[\[44\]](#) Esse é um exemplo interessante de como Hollywood quer, ao mesmo tempo, ter o seu bolo/cigarro (continuando a caracterizar um comportamento visualmente dramático) e também comê-lo/fumá-lo (compreensivamente refletindo os valores atuais).

O conflito inconsciente no cinema

Para alguns críticos, a análise de conteúdo é simplesmente uma maneira de arranhar a superfície dos filmes. Para realmente entender as implicações psicológicas dos filmes, o analista precisa examinar *o significado mais profundo, o tema subjacente, o significado implícito, a mensagem oculta, o simbolismo subjacente* e assim por diante. Paul Ricoeur define o símbolo como qualquer objeto que possua tanto um significado “direto, primário, literal” *quanto* um significado “indireto, secundário e figurativo”.[\[45\]](#) Embora o cinema seja interpretado

como algo inerentemente simbólico, com múltiplos níveis de significado, os filmes assumem uma qualidade mágica na qual eles estão “prenhes” de significação ao mesmo tempo que o seu significado é incerto. De acordo com Ricoeur, o pensamento do século XX a respeito da natureza humana foi fortemente influenciado por três eruditos — Marx, Nietzsche e Freud — que ele chamava de “mestres [filósofos] da suspeita”.[\[46\]](#) Cada um desses teóricos constatou que os principais domínios da motivação humana (dinheiro, poder e sexo, respectivamente) ocorriam pelo menos em dois níveis — o óbvio e o inobservável. As forças no nível

inobservável causam um enorme impacto nas atividades da vida cotidiana; no entanto, graças à sua natureza, eles resistem a um entendimento fácil. Essas teorias encerram um elevado grau de “desconfiança” que não aposta na superfície; a verdade está sempre enterrada e oculta.

Desses chamados filósofos da suspeita, Freud foi o que mais influenciou a teoria do cinema.[\[47\]](#) A teoria freudiana (psicanálise) é extremamente complicada; ela emprega muitos jargões e tem uma história desmembrada, com muitas ramificações (como uma árvore familiar estendida ou a história da igreja protestante). Freud

sempre foi uma figura polêmica, e sérias críticas podem ser feitas aos seus métodos e às suas conclusões. Consequentemente, quando as pessoas se deparam pela primeira vez com a psicanálise, elas não raro ficam confusas e, às vezes, tendem a descartá-la baseadas em uma primeira impressão sobre as suas características mais bizarras. No entanto, muitos psicólogos (entre os quais estou incluído) ainda acreditam que algumas das alegações básicas de Freud estão no caminho certo e que até mesmo ideias que parecem fora de propósito são interessantes.[\[48\]](#)

Nas minhas aulas de graduação, tenho procurado ensinar Freud de uma maneira

acessível, mas que seja fiel às suas ideias. A essência do pensamento freudiano pode ser compreendida se entendermos algumas suposições fundamentais a respeito da natureza humana,[\[49\]](#) todas as quais encerram implicações importantes para a maneira como os filmes são interpretados.

1. Desde que nascem, os seres humanos são *motivados* por desejos egoístas (como a fome, o sexo, a agressão) para dar prazer a si mesmos e evitar o sofrimento. *A busca egocêntrica do prazer é comumente encontrada nos filmes.*
2. Nós nascemos com motivações

básicas, as nossas energias vitais primordiais (o id). As duras realidades da vida nos ensinam que nem todos os nossos desejos podem ser satisfeitos, e aprendemos a negociar as necessárias concessões da vida do dia a dia (o ego). Com o tempo, nós adquirimos um sentimento internalizado de certo e errado dos nossos pais (o superego). Quando essa organização interna não se *desenvolve* adequadamente, as pessoas têm problemas. *Os filmes frequentemente compartilham a crença na*

importância do desenvolvimento inicial empregando enredos que abrangem uma vida inteira, flashbacks ou referências a eventos críticos da infância no diálogo.

3. Como o id, o ego e o superego querem coisas diferentes, essas três estruturas psíquicas encontram-se em um permanente *conflito* umas com as outras. Freud situa o centro da zona de guerra no ego: “uma pobre criatura que precisa servir a três senhores e que, conseqüentemente, está ameaçada por três perigos, oriundos do mundo exterior, da

libido do id e da severidade do superego”.[\[50\]](#) *Todas as narrativas de filmes estão em algum tipo de conflito umas com as outras.*

4. Grande parte do nosso conflito psíquico é *inconsciente*. A nossa consciência sente a dor da nossa guerra interior, mas os complicados ataques e as contramanobras em si (os mecanismos de defesa) são em grande medida invisíveis. Embora a inconsciência nunca seja revelada na sua forma pura, podemos captar vislumbres e sombras por meio dos *símbolos*.

Como os filmes são simbólicos, eles são equivalentes aos processos (por exemplo, a interpretação dos sonhos) cruciais para a terapia psicanalítica. O significado de um filme que é captado no resumo de um enredo é apenas a superfície; um exame profundo do simbolismo nos conduz às esferas ocultas.

Muitos espectadores reconhecerão que as complexas e alucinatórias obras-primas de alguém como Alfred Hitchcock, David Lynch ou Darrin Aronofsky exploram motivações e conflitos humanos básicos, mas a partir

de uma perspectiva psicodinâmica;[\[51\]](#) todos os filmes (efetivamente todas as histórias) são reflexos do nosso inconsciente. *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (1965), de Bruno Bettelheim, avança que os contos de fadas infantis revelam conflitos inconscientes universais. A partir da perspectiva dele, *João e Maria* não é apenas uma história fantasiosa; ela encerra qualidades simbólicas que ressoam com os desejos e temores da jovem psique das crianças. O consumo voraz de João e Maria da casa feita de doces representa o impulso em direção à suprema gratificação oral. A captura deles reflete os receios associados a agir motivado por esse

desejo. A bruxa simboliza a “mãe má”, a ansiedade da criança de que a sua mãe pode não apenas ser inadequada, mas também perigosa.

Os filmes têm os seus próprios contos de fadas e bruxas perversas. Uma típica interpretação freudiana de *O Mágico de Oz* considera a aventura de Dorothy uma metáfora para a jornada da adolescência, o último estágio definido na teoria do desenvolvimento de Freud.[\[52\]](#) Do ponto de vista da sexualidade, a adolescência é chamada de “estágio genital”, no qual os interesses eróticos da pessoa estão concentrados em conseguir uma relação sexual. A dimensão social dessa mudança é que, antes que uma menina

possa desenvolver um sentimento suficientemente forte de si mesma como uma pessoa digna de um parceiro amoroso, ela precisa reconhecer as limitações dos seus pais. Essa possibilidade é inicialmente tão aterrorizante que “conflitos semienterrados da infância [são] ressuscitados para serem resolvidos ou nos obcecar para sempre”.[\[53\]](#) A primeira reação de Dorothy é se rebelar contra os seus guardiões dedicados, porém imperfeitos, recolhendo-se à fantasia. No seu mundo de fantasia, as figuras parentais são polarizadas na sua bondade (Glinda, a Bruxa *Bondosa* e Oz, o *Poderoso e Vigoroso*) e na

maldade (a Bruxa *Malvada*). Dorothy precisa, primeiro, enfrentar e conquistar a Bruxa Malvada, a fantasia opressiva da paternidade e maternidade que ela teme. Porém ela também precisa desmascarar o onipotente Mágico para compreender que o poder de ir para casa está situado dentro dela. Quando volta para Kansas, ela já alcançou o estado do ego de uma jovem adulta que está pronta para enfrentar as realidades do seu mundo cotidiano de tonalidade sépia.

A tradição da interpretação psicanalítica dos filmes não está limitada às películas infantis. O livro *The Movies: A Psychological Study*, da década de 1950, de autoria de

Wolfenstein e Leites, foi uma das primeiras tentativas de articular temas psicologicamente relevantes no cinema americano convencional usando suposições psicomodinâmicas. Um desses temas — ataques injustos a um herói inocente — é captado no clássico *noir* *À Beira do Abismo* [*The Big Sleep*]. O detetive particular Philip Marlowe (Humphrey Bogart) é tão regularmente atacado e ameaçado que ele comenta zombeteiramente que todo mundo parece estar apontando uma arma para ele. Como a psicanálise parte do princípio de que todas as pessoas são movidas por impulsos egoístas e impuros, a própria ideia de “inocência” é posta em

dúvida. A agressão à qual Marlowe é submetido é interpretada como uma projeção dos seus próprios impulsos agressivos contra o mundo exterior. Acreditar que o mundo é hostil pode torná-lo um lugar assustador, mas, de acordo com o raciocínio freudiano, essa possibilidade é mais fácil do que aceitar a responsabilidade e a culpa pela nossa própria agressividade.

As análises psicodinâmicas dos filmes podem ser enlouquecedoras por causa da atenção que se dá aos detalhes aparentemente sem importância, mas fascinantes nas suas tentativas de explicar fenômenos misteriosos. Anos atrás, a minha atenção foi atraída para uma análise da adaptação de Kubrick de

O Iluminado [The Shining], de Stephen King, em uma publicação psicanalítica.[\[54\]](#) Sempre achei o filme singularmente arrepiante e mesmerizante. Freud chamaria a minha reação ao filme de um exemplo do sinistro — a sensação intimidante, arrepiante, de se ver diante de um estímulo aparentemente comum que não obstante ressoa em um nível mais profundo. Freud, é claro, tem uma explicação — é o que acontece quando somos inconscientemente lembrados de algo que reprimimos (mantido nos recônditos escuros da nossa mente). Esse material reprimido é revelado por um fugaz momento, o que nos deixa

incomodados, mas ao mesmo tempo intrigados.

A psicanálise aventava que o motivo pelo qual eu tenho uma reação tão extraordinária é que, por meio de indícios sutis e símbolos ocultos, *O Iluminado* evoca o impulso em direção ao genocídio na masculinidade ocidental. Freud argumenta que todas as pessoas têm um instinto de morte[\[55\]](#) e, quando essa força destrutiva se torna muito forte e ameaça o eu, ele é dirigido para outras pessoas. O genocídio é uma variação extrema desse impulso de morte. O filme faz a conexão com o genocídio, particularmente na era nazista na Alemanha, por meio de indícios sutis e símbolos ocultos: o malogrado

escritor Jack Torrence (Jack Nicholson) se encaminha para o hotel isolado em um Volkswagen; o carro amarelo (e outros objetos amarelos proeminentes mais adiante no filme) é semelhante à estrela de Davi que os judeus foram obrigados a usar durante a Segunda Guerra Mundial; Jack datilografa as suas memórias dementes em uma máquina de escrever alemã da era nazista; variações do número 39 (como em 1939, o início da guerra) podem ser vistas em caixas na cena da despensa, e assim por diante.

Inúmeras críticas podem ser apresentadas contra uma análise desse tipo. Em primeiro lugar, parece improvável que os cineastas tenham tido

a intenção de criar esses símbolos; na realidade, não existe nenhuma evidência de que esse tenha sido o caso.[\[56\]](#) No entanto as *intenções conscientes* dos autores e dos diretores não limitam as interpretações psicodinâmicas; é sempre possível que *associações inconscientes* estejam causando uma influência na criação artística. Os céticos também poderão contestar que interpretar minúcias insignificantes como os números nas caixas prejudica a credibilidade. Entretanto, para a psicanálise clássica, nada é irrelevante, já que a mente inconsciente percebe e se associa a detalhes simbólicos dos quais não nos apercebemos conscientemente.[\[57\]](#) É difícil provar

esse tipo de afirmação, mas, quando as pessoas começam a olhar para os filmes dessa maneira, pode ser difícil parar.

Os arquétipos no cinema

A teoria arquetípica de Carl Jung é outra abordagem psicológica que tem contribuído muito para a interpretação dos filmes.[\[58\]](#) A teoria de Jung também se concentra em ideias de simbolismo e do inconsciente, mas diverge consideravelmente da de Freud.[\[59\]](#) Em particular, Jung interpreta o inconsciente como sendo mais do que apenas impulsos primordiais e complexos pessoais não resolvidos. Jung estudou as imagens e as histórias de culturas do mundo todo e através da História, e chegou à conclusão de que existem temas e padrões *universais*. Ele postulou que o inconsciente tem uma

esfera chamada “inconsciente coletivo” — uma esfera psíquica que é compartilhada por todos os seres humanos. Ele argumentou que o inconsciente coletivo está povoado por temas universais (ou formas-pensamento) que ele chamou de arquétipos. Os arquétipos se manifestam como personagens familiares, como a Mãe, o Pai, o Sábio, o Herói e assim por diante.[\[60\]](#)

Embora os arquétipos na sua forma pura sejam inacessíveis, as pessoas os vivenciam e compreendem por meio de símbolos. Estamos cercados por todos os tipos de símbolos (tocados por arquétipos) no decurso da vida cotidiana — nos sonhos, nas camisetas, nos

romances, nas imagens dos outdoors e, é claro, no cinema. Quando estamos realmente prestando atenção, esses símbolos arquetípicos são emocionalmente ressonantes ou até mesmo luminosos. Portanto Jung afirma que os símbolos da maternidade são mais do que simples apresentações da realidade do parto; mais exatamente, os símbolos maternos ajudam as pessoas a entender o que significa cuidar e se preocupar com outros seres humanos. Os símbolos não consistem apenas em compreender a nós mesmos como pessoas, ou até mesmo a nossa cultura. Eles nos conectam a um mundo mais elevado, um mundo que está além de

nós, um mundo de “outros” psíquicos.

Podemos escolher investigar os símbolos ou podemos desconsiderá-los (ou pelo menos tentar desconsiderar — alguns símbolos, assim como alguns filmes, parecem nos assediar). Os símbolos não são apenas uma maneira de trazer à tona um conteúdo perturbador do nosso inconsciente; em vez disso, eles estão repletos de possibilidades de crescimento pessoal e de um maior entendimento do cosmo. Analisar os filmes a partir dessa perspectiva pode ser mais divertido do que o trabalho de detetive extremamente sério frequentemente encontrado na análise freudiana. Isso não quer dizer que uma análise junguiana de filmes

sempre vá conduzir a sentimentos positivos. Os arquétipos não são nossos amigos, visto que eles não têm necessariamente em mente o que é melhor para nós. Mais exatamente, os arquétipos apresentam uma possibilidade desconhecida entre polos opostos. Por exemplo, amor e carinho não são os únicos aspectos do arquétipo da Mãe; o outro polo é destruidor; a Mãe ameaça oprimir e sufocar os filhos. Podemos citar filmes com mães virtuosas, como *O Óleo de Lorenzo* [*Lorenzo's Oil*], mas também filmes que apresentam mães amedrontadoras, como *Mamãezinha Querida* [*Mommie Dearest*]. A exploração de símbolos

arquetípicos nos filmes pode ser às vezes encantadora, mas, de vez em quando, a jornada será assustadora e horrenda.

Guerra nas Estrelas provavelmente recebeu mais atenção de intérpretes voltados para arquétipos do que qualquer outro filme.[\[61\]](#) A relação dos seus personagens é como uma acumulação de personalidades arquetípicas: Obi-Wan Kenobi (o Sábio); Luke Skywalker (o Herói); Han Solo (o Embusteiro); Princesa Leia (a Donzela em Perigo); Darth Vader (a Sombra) e assim por diante. Uma óbvia utilização de símbolos junguianos ocorre em uma cena de *O Império Contra-Ataca* [*The Empire Strikes*

Back] na qual Luke está treinando com Yoda. Em uma caverna nevoenta e misteriosa, Luke se vê diante de Darth Vader. Em um breve combate com o sabre de luz, Luke parece matar Vader. No entanto, depois do ato de violência do jovem discípulo Luke, que culmina com Vader caído no chão, sua **máscara** explode e revela o rosto do próprio Luke. Essa cena traz à lembrança a noção junguiana da Persona, a máscara que usamos em público que contrasta com quem realmente somos. Mais do que isso, Luke compreende que compartilha parte da sua identidade com Vader, o seu lado sombrio ou a “Sombra”. Ele viu o inimigo, e o

inimigo é ele próprio.

O emprego de personagens arquetípicos em *Guerra nas Estrelas* foi desenvolvido além da presença de personagens familiares e cenas particulares. A jornada de Luke nos Episódios IV-VI pode ser encarada como uma narrativa estendida baseada nas suas confrontações com uma série de figuras paternas.[\[62\]](#) No início dos filmes, Luke está aparentemente sem pai, sem um guia. O seu bem-intencionado tio Owen se aproxima de um substituto do pai, mas, ao tentar negar o desejo de Luke de lutar na rebelião galáctica, ele está impedindo que Luke siga o seu destino individual. Obi-Wan Kenobi logo se torna um pai substituto. Ele

promove a jornada de Luke na descoberta da Força (um símbolo para a realização da individualidade transcendente). Até mesmo na morte, Obi-Wan se torna um guia interiorizado para Luke. Ao mesmo tempo, Obi-Wan não tem todas as respostas, e até mesmo conta meias verdades para Luke a respeito das suas origens.

Luke se vê diante de outra figura paterna em Yoda, cuja aparência pequena e estranha e cujo comportamento tolo não parecem inicialmente nem um pouco paternais. No entanto, com o tempo, ele se revela um dos mais sábios e poderosos Cavaleiros Jedi, uma ordem que assume

o papel de manter o equilíbrio da Força com relação à galáxia. Yoda tampouco é capaz de ajudar Luke, mas quando morre revela a verdade para Luke, ou seja, que Darth Vader é o seu pai biológico. A natureza maligna de Vader (sede de poder, incapacidade de amar) faz com que, a princípio, essa revelação pareça um cruel capricho do destino. Entretanto, em uma culminante confrontação com o Imperador, Luke se recusa a ceder aos seus impulsos de raiva e vingança contra Vader. A misericórdia de Luke ativa a compaixão e o ar enterrados do pai, e Vader se sacrifica para salvar Luke. Vader morre, mas o seu ato paterno final possibilita que Luke alcance a individuação e a

transcendência na sua jornada em direção à individualidade. O autodesenvolvimento sempre tem um custo.

Enquanto os filmes de ficção fantástica anunciam as suas origens míticas, acolhendo, portanto, positivamente, a análise junguiana, a teoria afirma que todas as histórias procedem do mesmo lugar: o inconsciente coletivo. Até mesmo um filme contemporâneo como *A Primeira Noite de um Homem* [*The Graduate*], que é geralmente analisado como um reflexo da revolução cultural da década de 1960, pode ser analisado por meio de uma perspectiva junguiana para revelar

outras dimensões.[\[63\]](#) A senhora Robinson (Anne Bancroft), especificamente, pode ser encarada como uma variação do arquétipo da Mãe, com uma forte ênfase no lado terrível e destrutivo da maternidade. Jung assinala que muitos símbolos culturais da Antiguidade caracterizam deusas (Kali no mito indiano, Hécate no mito grego) que personificam uma feminilidade que não é carinhosa, dedicada e amorosa, mas sim poderosa, insaciável e destrutiva. Em nenhum momento a senhora Robinson recebe um prenome; a ênfase é colocada no “senhora”. Essa conotação é ao mesmo tempo irônica e reveladora quando ela seduz Benjamin (Dustin Hoffman), c

inexperiente universitário. Ela usa roupas que destacam proeminentemente o preto, e em uma cena importante até mesmo veste um casaco de pele de leopardo, o que a relaciona com um predador felino e a lenda da “Senhora das Feras”. A ideia junguiana crucial é que o que parece ser moderno está na verdade radicado em símbolos antigos e primordiais.

A ideologia no cinema

Assim como Freud, Paul Ricoeur considera Karl Marx um dos seus filósofos “suspeitosos”.[\[64\]](#) Essa qualidade pode ser vista na ideia central de ideologia de Marx, as forças culturais que impedem que as pessoas em uma sociedade (especialmente uma sociedade capitalista) enxerguem a verdade das suas próprias circunstâncias. Debaixo da névoa deformadora da ideologia, o verdadeiro significado de produtos sociais como o cinema não é, de modo nenhum, algo que salte aos olhos; na realidade, os significados óbvios e aceitos que podem ser automaticamente atribuídos a um

filme são apenas a linha partidária, efetivamente cegando as massas com uma falsa consciência.

Embora esse tipo de linguagem seja frequentemente associado a interpretações marxistas, nem todas as análises ideológicas precisam ser tão condescendentes. A ideologia pode ser definida simplesmente como “um sistema... de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos, dependendo do caso) dotadas de uma existência histórica e um papel dentro de uma sociedade considerada”.[\[65\]](#) O problema é que, embora os membros de uma sociedade estejam mergulhados nessas representações, os códigos sociais em si não são explicitamente

declarados e, portanto, podem ser invisíveis na vida cotidiana. Esse processo pode ser compreendido como uma forma de inconsciente social; em vez de vir de dentro (freudianas), as forças deformadoras que nos impedem de enxergar a realidade vêm de fora. As análises ideológicas prometem, desse modo, desvendar esses códigos e oferecer um caminho para outro tipo de significado oculto no filme.

Marx é geralmente classificado como economista e filósofo social. No entanto, o limite entre o social e o psicológico não está de modo nenhum claro. Embora os sociólogos estejam interessados em fenômenos e padrões sociais amplos,

esses padrões se manifestam no pensamento, nas ações e na experiência das pessoas. A psicologia cultural (às vezes chamada de psicologia sociocultural) é uma ramificação da psicologia que volta os olhos diretamente para a parte comum entre a sociologia e a psicologia.[\[66\]](#) Quase todos os psicólogos culturais estão interessados nas ações das pessoas, mas partem do princípio de que essas ações são formadas pelas condições sociais circundantes. Os estudos culturais, inclusive as interpretações ideológicas nos estudos dos filmes, são uma área interdisciplinar de conhecimento que usa interpretações textuais de produtos culturais para obter ideias a respeito do

que realmente está acontecendo em uma sociedade em um momento histórico particular (os seus valores, as suas atitudes, ansiedades e assim por diante).[\[67\]](#)

A análise dos produtos da cultura popular como formas ricamente simbólicas de arte e entretenimento é uma parte essencial dos estudos culturais.[\[68\]](#) Da perspectiva da psicologia cultural, essas análises textuais são uma das maneiras de se revelar as dimensões sociais da vida humana. Exemplos de interpretações que usam o filme para entender as pessoas por meio de suas condições sociais são comuns e partem de várias direções

diferentes.

Um estudo psicológico clássico de filmes é *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão* (1947), no qual Siegfried Kracauer tenta entender a psique alemã antes da ascensão de Hitler analisando filmes daquele período. No início da década de 1930, certos filmes alemães enfatizavam uma atitude antiautoritária, mas não ofereciam uma alternativa social construtiva. Em contrapartida, outros filmes apresentavam um herói excepcional que ostentava força, liderança e determinação, qualidades que agradavam a uma nação afetada pela derrota na Primeira Guerra Mundial. Para Kracauer, *O Gabinete do Dr.*

Caligari [*Das Cabinet des Dr. Caligari*] era um filme particularmente definidor, já que a trama envolvendo um hipnotizador que controla um rapaz para que ele cometa um assassinato é a perfeita metáfora do fascínio que Hitler exerce sobre seus companheiros nazistas.

Movies: A Psychological Study, de Wolfenstein e Leites, nos dá outro exemplo de análise psicológica cultural dos filmes. Além do seu ângulo psicanalítico, os autores oferecem uma análise transcultural de filmes americanos, britânicos e franceses produzidos logo depois da Segunda Guerra Mundial. Eles consideram temas

contidos nesses filmes como reflexos do caráter nacional dos seus respectivos países.

Em comparação com filmes de detetive americanos como *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*), nos quais o herói é retratado como uma pessoa inocente que projeta a sua própria agressividade em ameaças externas, os filmes britânicos da época estavam mais preocupados com o *perigo* da agressividade que vem de dentro. Esses heróis lutam com a insegurança mesmo quando são inocentes (como em *Nasce um Criminoso* [*I Became a Criminal*]). Os filmes franceses pós-guerra se caracterizavam por ter uma atitude irônica com relação à violência, nos

quais a justiça nem sempre é feita e o universo é aleatório; os autores interpretam essa atitude como um reflexo dos sentimentos de impotência experimentados em decorrência da Ocupação Nazista durante a Segunda Guerra.

O livro *From Reverence to Rape* é uma crítica dos filmes na qual Molly Haskell investiga a representação das mulheres na corrente predominante de Hollywood até o início da década de 1970. Ela argumenta que as suposições epistemológicas da civilização ocidental se caracterizam pela “grande mentira” — a inferioridade das mulheres com relação aos homens. Ela acredita que

essa mentira está infiltrada em todos os produtos culturais, entre eles o cinema. Essa falsidade muitas vezes não é expressa explicitamente, mas uma noção distorcida da inferioridade feminina se manifesta debaixo da superfície. Desse modo, representações das mulheres como criaturas (objetos) a serem colocadas em um pedestal são comuns em Hollywood. Estrelas clássicas de Hollywood como Ingrid Bergman são apresentadas como deusas, com técnicas luminosas que fazem com que elas literalmente brilhem intensamente com esplendor e beleza. Outras atrizes são apresentadas respeitosamente como nobres mães terrenas, como Dallas (Claire Trevor), a prostituta com um

coração de ouro no faroeste arquetípico *Tenacidade [Stagecoach]*.

Muitos tratamentos reverentes de mulheres ocorreram durante uma época em que era amplamente difundido o conceito de que as mulheres tinham menos escolhas do que os homens. Dentro dessa mentalidade, era aceito que os homens eram necessários para colocarem as mulheres sobre o pedestal, já que isso não era uma coisa que elas próprias poderiam fazer. De acordo com Haskell, essa fórmula foi revertida no cinema das décadas de 1960 e 1970, quando o Movimento Feminista ganhou terreno. Hollywood deixou de retratar as mulheres como criaturas ingênuas,

maternais e/ou glamorosas e passou a representá-las como explicitamente imperfeitas — prostitutas, quase prostitutas, amantes rejeitadas, emocionalmente incapacitadas, alcoólatras, ingênuas idiotas, lolitas, excêntricas, solteironas ninfomaníacas, psicóticas, frias, zumbis e castradoras.[\[69\]](#) Haskell encara o estupro nos filmes (como a famosa cena em *Sob o Domínio do Medo* [*Straw Dogs*] de Sam Peckinpah) como uma expressão extrema do impulso de manter as mulheres no seu lugar apesar da mudança nas tendências culturais.

A maioria dos exemplos de interpretações ideológicas de filmes que apresentei começou com representações

de certos tipos de caráter e depois tirou conclusões a respeito do caráter nacional. Será que essa é a maneira como Hollywood quer que as coisas sejam? Esse tipo de abordagem coloca o ímpeto no caráter individual, e, como Robert Ray argumentou, um dos aspectos mais culturais e psicologicamente reveladores do cinema hollywoodiano é que ele defende a todo custo o mito do individualismo ilimitado: “A premissa subjacente [de Hollywood] determinou a conversão de todos os dilemas políticos, sociológicos e econômicos em melodramas pessoais.”[\[70\]](#) A ansiedade dos Estados Unidos com relação a interferir na

Segunda Guerra Mundial, por exemplo, está contida na relutância de Rick (Humphrey Bogart) em ajudar Victor Lazlo (Paul Henreid) em *Casablanca*. Todos os filmes americanos precisam ser desenvolvidos em torno de um pequeno número de astros e estrelas individuais que determinam a ação do filme inteiro.

Embora seja difícil para muitos americanos imaginar qualquer alternativa para essa fórmula, antigos filmes russos como *O Encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*], de Serguei Eisenstein, que constrói a sua trama em torno de um evento histórico e não de personagens, oferece um contraponto. Quando o filme foi exibido

em uma das minhas aulas do curso de graduação, ele era tão notavelmente diferente dos outros filmes que havíamos assistido, que houve quase uma revolta entre os alunos. Não porque eles tivessem ficado ofendidos com a política soviética, mas porque acharam a ausência de um protagonista quase intolerável.

Os espectadores no cinema

Embora os filmes tenham despertado o interesse dos acadêmicos desde os primórdios da tecnologia, as realizações acadêmicas na área nos primeiros cinquenta anos foram produzidas por pessoas formadas em outras disciplinas (por exemplo, literatura, psicologia, filosofia estética, etc.) que decidiram concentrar a atenção no cinema como um tema particular de estudo. Essa tendência dos acadêmicos de “fazer um bico” com o cinema continua até hoje; muitos dos exemplos de interpretações apresentados anteriormente são de autoria de psicólogos, psicanalistas ou críticos culturais de fora do meio

acadêmico. Em contrapartida, surgiu a área especializada de estudos de cinema na qual os filmes vêm em primeiro lugar.[\[71\]](#) Muitos críticos usam a fundação do influente periódico *Cahiers du Cinema* produzido por Andre Bazin na década de 1950 como a marca do nascimento de uma disciplina separada de estudos de cinema. Como pode ser visto no título da obra mais famosa de Bazin, *What is Cinema?*,[\[72\]](#) os acadêmicos do cinema consideravam inicialmente fundamental distinguir a natureza do filme da de outras formas de arte. A importância dos filmes não é apenas encontrada naquilo de que eles tratam (o seu conteúdo); em vez disso, as maneiras pelas quais os filmes são

filmados (o enquadramento, o movimento da câmera, a montagem, etc.), produzidos e distribuídos são igualmente importantes.

Quando eu cursava a graduação e comecei a fazer cursos de estudos de cinema, tive dificuldade para entender a orientação centrada nos filmes. Na condição de futuro psicólogo, eu queria falar a respeito dos personagens e do que eles faziam. Quando eu prestava atenção aos aspectos de estilo de um filme, geralmente era para observar a maneira pela qual o comportamento dos personagens era afetado por elementos do *mise-en-scène* (as coisas na frente da câmera como os atores, as roupas, a

maquiagem, os cenários e a iluminação). No entanto, meus professores estavam interessados em outras coisas — na maneira como a câmera girava panoramicamente de um lado da sala para o outro, ou em uma rápida montagem entre o dia e a noite. Curiosamente, quando aspectos de *mise-en-scène* eram enfatizados, eles tendiam a ser itens como um espelho, a moldura de uma janela ou um binóculo. Eu frequentemente tinha a experiência de assistir a um filme repleto de cenas de paixão humana, e a única coisa que parecia animar o professor era uma tomada de dois segundos de um personagem olhando para si mesmo em um espelho de mão. Com o tempo,

compreendi que, para eles, objetos como espelhos, molduras de janela e binóculos captavam as qualidades formais fundamentais dos filmes — “Os filmes espelham a realidade”, “Os filmes emolduram o nosso mundo”, “O cinema é uma ferramenta para podermos enxergar”.

A minha abordagem ingênua era um tipo de *objetividade* — eu estava tratando os filmes como objetos que eu podia analisar. Os meus professores, por outro lado, seguindo décadas de precedente acadêmico, estavam usando uma abordagem mais *subjetiva* na qual eles estavam tentando “entrar” no filme para identificar o processo reflexivo por

meio do qual o filme estava funcionando. Finalmente compreendi que esses tipos de análise eram tentativas de conectar os componentes estilísticos do filme com a própria experiência de assistir ao filme, com isso aproximando mais os estudos dos filmes da psicologia, mas de uma maneira que eu a princípio não reconheci. Finalmente, fiz perguntas ao meu orientador de estudos de cinema a respeito da ligação entre a psicologia e o cinema. A primeira palavra que ele pronunciou foi “Lacan”.

Jacques Lacan foi um psicanalista francês cuja interpretação pós-moderna da teoria freudiana causou um enorme impacto na área de estudos de cinema a

partir da década de 1970. Liderados por Christian Metz, muitos acadêmicos da área do cinema integraram a psicanálise lacaniana, junto de abordagens ideológicas, do feminismo e da semiótica (o estudo dos signos), e das teorias de interpretações de filmes que há décadas dominam a área de estudos de cinema.[\[73\]](#) Embora haja muita variação entre essas teorias, todas usam uma cuidadosa interpretação textual para obter um melhor entendimento da experiência dos espectadores. Essas abordagens claramente têm uma dimensão psicológica e são coletivamente rotuladas de “teorias da condição do espectador”.

O trabalho sobre a condição do espectador na área de estudos de cinema tem um curioso relacionamento com as abordagens interpretativas apresentadas neste capítulo. O fato de a área de estudos de cinema depender de Lacan em virtude da sua teorização psicológica cria um abismo em comparação com as abordagens psicanalíticas tradicionais da análise dos filmes. A maioria dos psicoterapeutas americanos nunca nem mesmo ouviu falar nele.[\[74\]](#) Consequentemente, eles tendem a ter dificuldade para entender a teoria moderna do cinema.[\[75\]](#) Por outro lado, a área de estudos de cinema parece ter pouco conhecimento do que está

acontecendo na psicoterapia americana moderna. Lembro-me da surpresa de um professor de estudos de cinema quando eu lhe disse que os conceitos freudianos da inveja do pênis e da ansiedade da castração não eram uma parte central da psicologia moderna (ou mesmo da terapia psicodinâmica), considerando-se a frequência com que eles aparecem nas interpretações psicanalíticas de filmes.

Talvez o aspecto definidor das teorias da condição do espectador derivadas de Lacan seja o seu foco na incerteza. As teorias de Freud e Marx podem ser vistas como um questionamento da realidade óbvia, mas esses teóricos oferecem as suas análises psicanalíticas e ideológicas *como substitutos* para a

visão simplista da realidade. Lacan e outras teorias pós-modernas levam esse ceticismo um pouco mais longe, essencialmente desistindo de uma base confiável para a realidade.[\[76\]](#) As interpretações nessa tradição podem, portanto, ser encantadoramente divertidas ou enlouquecedoramente obscuras, dependendo da disposição de ânimo do leitor.

Apesar das complexidades dos estudos da condição do espectador, muitos dos seus principais componentes psicológicos podem ser encontrados em quatro processos propostos que constituem as maneiras pelas quais os espectadores se relacionam com um

filme.

- *Identificação*: Os espectadores de filmes se identificam com certos elementos (geralmente um personagem) da película e vivenciam o mundo do filme como se estivessem dentro dele; em outro nível, eles sabem que não fazem parte do filme e que este último não tem consciência deles.
- *Voyeurismo*: Como os espectadores participam do filme ao mesmo tempo que estão separados dele, é criada uma distância entre os espectadores e o filme, a qual é ao mesmo tempo

frustrante (porque é incompleta) e prazerosa (porque é controlada e segura).

- *Fetichismo*: As qualidades técnicas do filme (um belo pôr do sol fotografado, ou uma arrebatadora tomada panorâmica) se tornam objetos apreciados, embora, em última análise, não possamos ter aquilo que está somente sendo *reapresentado* (o pôr do sol propriamente dito).[\[77\]](#)
- *Sutura*: Os filmes apresentam uma série de espaços físicos que são incompletos de uma ou outra maneira (as bordas da tela

sugerem uma realidade maior que não é compartilhada pelo espectador). A fim de se identificar com um filme, os espectadores precisam aceitar a realidade narrativa incompleta deste último como a sua realidade, “suturando” os elementos que estão faltando para criar uma experiência unificada quando não existe nenhuma (por exemplo, permanecer interessado no filme depois de uma montagem que desloca abruptamente a ação da Califórnia para Nova York). Alguns filmes tentam fazer a sutura mais fácil enquanto outros,

c o m o *Psicose* [Psycho],
desafiam a audiência, mudando
frequentemente a perspectiva do
personagem e se recusando a
responder a perguntas que o
filme parece estar fazendo.[\[78\]](#)

Os conceitos de voyeurismo,
identificação, fetichismo e sutura são
componentes de um tropo favorito da
análise acadêmica de filmes, “o olhar”.
O olhar se refere ao seguinte fato:
quando uma câmera de filmar captura
uma imagem, ela o faz a partir de uma
perspectiva ou posição favorável
particular. Essa perspectiva é
necessariamente a dos membros da

plateia enquanto eles observam a tela. Por conseguinte, os espectadores precisam adotar o olhar que se torna um substituto para a totalidade da sua experiência visual. A importância do olhar é enfatizada nos filmes que usam tomadas de câmera representando o ponto de vista de um personagem particular (agitando a câmera quando o personagem está correndo; tomadas alternadas entre um *close-up* em um objeto e uma reação facial exagerada). Dessa maneira, a identificação da plateia com os personagens que controlam o olhar é intensificada.

Esse processo acontece em uma zona de consciência limítrofe na qual os espectadores sentem que compreendem

a experiência do herói, ao mesmo tempo que “sabem” que não estão na terra exótica na qual o filme acontece. A experiência do espectador é muito mais intensificada pelo prazer voyeurista de ser capaz de olhar para a vida privada de outras pessoas. Esse prazer só pode ser alcançado se for interrompida a descrença por meio da sutura das várias lacunas na narrativa. Quando a efêmera experiência de um filme com limite de tempo não é suficiente, o espectador pode tentar *congelar* o olhar reivindicando o objeto por meio da adoração fetichista (pôsteres do filme) ou ritualisticamente assistindo de novo ao filme (uma tarefa que se tornou fácil

com a moderna tecnologia digital).

O relacionamento complicado, às vezes confuso, entre o espectador e o filme é captado na música *Brownsville Girl*, de coautoria de Bob Dylan (que estrelou, escreveu e/ou dirigiu uma série de filmes) e do dramaturgo, roteirista e ator Sam Shepard:

Alguma coisa a respeito daquele filme, bem, eu simplesmente não consigo tirar da cabeça

Mas não consigo me lembrar por que eu estava nele ou que papel eu deveria interpretar

Tudo o que me lembro a respeito dele era de Gregory Peck e da maneira como as pessoas se

movimentavam

E muitas delas pareciam estar olhando na minha direção.

Brownsville Girl, escrita por Bob Dylan,

Copyright © 1986

de Special Rider Music. Todos os direitos reservados.

Copyright internacional protegido.

Reproduzido com autorização.

O olhar demonstrou ser uma poderosa ferramenta analítica, e uma das suas principais aplicações tem sido na crítica feminista. Um artigo influente de autoria de Laura Mulvey afirma que Hollywood tem usado tipicamente o olhar de uma maneira tendenciosa quanto ao gênero — são os personagens masculinos que

controlam o olhar e subsequentemente controlam a narrativa do filme[79] enquanto os personagens femininos estão basicamente presentes para serem olhados pelos personagens masculinos. Por conseguinte, a identificação do espectador está localizada em uma perspectiva masculina. Mulvey usa a ideia da ansiedade da castração de Freud para argumentar que olhar fixamente para uma mulher provoca ansiedade; para uma espectadora, a estrela é um lembrete do que ela perdeu, e para um espectador, o que ele poderia perder (literalmente, o pênis; figurativamente, o poder). A corrente predominante do cinema lida com essa ansiedade voyeurística punindo a mulher

(“meninas que não prestam” e “putas”) ou transformando-a em um fetiche, tornando-a uma celebridade intocável.[\[80\]](#)

Mulvey exemplifica o seu argumento examinando vários filmes de Hitchcock que expressam tanto sadismo com relação às mulheres quanto fetichismo. Em *Um Corpo que Cai [Vertigo]*, a primeira metade do filme é dedicada a Scotty (Jimmy Stewart) indo atrás da graciosa e sofisticada Madeleine (Kim Novak). Hitchcock usa longas tomadas de câmera que amavelmente capturam a beleza da loura perfeita e da cidade de São Francisco. A segunda metade do filme explora as sádicas tentativas de

Scotty de transformar a simplória Judy, parecidíssima com Madeleine (também interpretada por Kim Novak), em Madeleine. Tendo em vista o prazer que o público recebe da manipulação de Hitchcock do olhar, Mulvey sustenta que o propósito do seu artigo é “destruir o prazer” revelando a ideologia sexista subjacente por trás do filme.[\[81\]](#)

Últimas tomadas: as vantagens e as desvantagens da interpretação

Este capítulo se concentrou em interpretar os filmes como textos, embalagens simbólicas que podem ser desembrulhadas e que se revelam portadoras de significado. Alguns críticos argumentaram que é um erro dirigir a atenção para qualquer outra coisa além do texto — que focalizar os cineastas arrisca limitar a interpretação ao que eles podem ter pretendido, o que é em grande medida inacessível e, às vezes, sem sentido e inexpressivo (a falácia intencional). Por outro lado,

focalizar os espectadores arrisca o envolvimento com uma experiência emocional momentânea que afasta o analista da verdade genuína contida no texto (a falácia emocional).[\[82\]](#)

Pouquíssimas, talvez nenhuma, das interpretações apresentadas neste capítulo, conseguem excluir completamente os cineastas e os espectadores. Algumas se referem aos motivos (particularmente do tipo inconsciente) dos cineastas. E muitas interpretações, especialmente no trecho que se refere à condição do espectador, discutem a experiência do espectador. Mesmo quando não há referências explícitas aos espectadores, o uso de uma linguagem associada à psicologia

sugere um *espectador implícito*.[\[83\]](#) Se os críticos se referem a um filme como “perturbador”, é razoável pressupor que eles estavam perturbados ou que acreditam que o filme tem a probabilidade de perturbar pelo menos alguns membros da plateia. Tudo na tela pode potencialmente ser considerado um reflexo dos cineastas e/ou do público.

Apesar do potencial para interpretações psicológicas, todo o processo da interpretação psicológica é considerado suspeito por alguns psicólogos, porque ele não é um método empírico — as interpretações textuais não estudam o comportamento humano porque elas não recolhem informações a

respeito da realidade física. No entanto, esta é uma ideia estreita e indefensável do empirismo. Os filmes são produtos físicos da atividade social; a interpretação do filme envolve observar e analisar com atenção um produto humano.

Existe uma série de diferenças legítimas entre a análise dos filmes e os métodos usados nas pesquisas das correntes predominantes da psicologia e das ciências sociais (por exemplo, a experimentação): (1) as *informações* relevantes (filmes) não foram cuidadosamente recolhidas em uma atmosfera controlada (mais exatamente, elas passaram a existir como parte de um processo artístico colaborativo

pouco rígido sem regras claramente definidas); (2) o crítico normalmente está analisando um pequeno número de filmes, de modo que existem indagações a respeito do quanto os resultados são *generalizáveis* (talvez a análise do crítico só seja relevante para um filme específico e não tenha nada a ver com qualquer outro aspecto da realidade); e (3) existem indagações a respeito do quanto os críticos são *confiáveis* (a possibilidade ou probabilidade de múltiplas interpretações de qualquer filme considerado paira sobre a atividade de atribuir significado ao filme[84]). A meta ideal de tomar conhecimento do significado de um

filme e com isso obter uma única verdade a respeito do mundo é colocada em risco.[\[85\]](#)

A ambiguidade inerente nas abordagens interpretativas dos filmes não é, contudo, uma razão suficiente para desconsiderá-las. Psicólogos como Jerome Bruner argumentaram que não é possível escapar da criação de significado nas ciências sociais, e abordagens alternativas dos métodos experimentais são necessárias.[\[86\]](#) Para Bruner, a psicologia deveria procurar “descobrir e descrever formalmente os significados que os seres humanos criaram a partir do seu contato com o mundo” e se concentrar nas “atividades simbólicas que os seres humanos

empregaram para construir e entender não apenas o mundo, mas também a si mesmos.”[\[87\]](#) Ele argumenta que embora os métodos lógicos da matemática e das ciências naturais certamente desempenhem um papel nesse processo de criação de significado, o mesmo podemos dizer dos métodos sustentadores das ciências humanas. Tanto a lógica quanto a narrativa são reflexos da mente humana.[\[88\]](#) Não raro é necessário que as pessoas compreendam observações particulares, em cenários particulares, com atores particulares. É exatamente isso que os psicoterapeutas fazem quando se sentam com os clientes e

tentam entender o que está acontecendo na vida deles; também é precisamente o que os críticos de cinema fazem quando tentam compreender um determinado filme. A matéria de estudo das ciências sociais e das ciências humanas é basicamente a mesma, e as duas orientações seriam beneficiadas se elas se aproximassem uma da outra. Um completo entendimento do cinema não pode ser alcançado sem a adoção de abordagens interpretativas/simbólicas.

Ao mesmo tempo, a interpretação textual seria favorecida se considerasse as ideias das ciências sociais. O desafio específico da área de estudos de cinema é levar a sério a experiência efetiva da audiência e dos cineastas. O movimento

entre a interpretação do filme e a interpretação da audiência é feito de uma maneira excessivamente rápida e automática. A óbvia limitação (pelo menos para uma pessoa com formação em ciências sociais) de se valer de um espectador implícito é que os acadêmicos do cinema raramente se referem à experiência de uma pessoa efetiva (espectador, cinegrafista, diretor, ator ou mesmo um crítico efetivo).

Argumento que o conhecimento obtido a partir da interpretação de um texto coincide em parte com o conhecimento obtido a partir de estudos que examinam diretamente os membros da plateia. Ambas as fontes de conhecimento

seriam enriquecidas se deliberadamente interagissem uma com a outra, possibilitando que abordagens textuais e baseadas no participante permeassem as perguntas e respostas da outra.

Leitura adicional

- Casetti, F. (1999) *Theories of Cinema: 1945-1995*. University of Texas Press, Austin, TX.
- Greenberg, H.R. (1993) *Screen Memories: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch*. Columbia University Press, Nova York, NY.
- Iaccino, J.F. (1998) *Jungian Reflections Within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*. Praeger, Westport, CT.
- Metz, C. (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington, IN.
- Mulvey, L. (1986) Visual pleasure and narrative cinema [Prazer visual e cinema narrativo], in *Narrative, apparatus, ideology*, P. Rosen (org.). Columbia University Press, Nova York, NY, pp. 198-209.
- Wolfenstein, M. e Leites, N. (1971) *Movies: A*

Psychological Study. Hafner, Nova York,
NY.

A black and white photograph of a man looking up at a large owl perched on a branch. The man is in the lower right foreground, looking upwards with a serious expression. The owl is in the upper left, perched on a branch and looking towards the camera. The background is a plain, light-colored wall.

A Psicopatologia,
a Psicoterapia e o *Psicopata*
— Os Psicólogos e os seus
Pacientes no Cinema

Ilustração 3.1 Anthony Perkins como Norman Bates em Psycho (1960) [*Psicose*] © Everett Collection/Keystock.

Capítulo 3

A Psicopatologia, a Psicoterapia e o *Psicopata* — Os Psicólogos e os seus Pacientes no Cinema

Quando você ouve a expressão “distúrbio psicológico”, qual é a primeira imagem que lhe vem à

cabeça?

Talvez você tenha pensado em um amigo que tem tido problemas com ansiedade. Ou talvez tenha trabalhado em um hospital no qual alguns dos pacientes estavam deprimidos. Mas eu não apostaria nesse tipo de resposta. É mais provável que a primeira imagem que lhe tenha ocorrido seja a de Anthony Perkins como Norman Bates em *Psicose* [*Psycho*], com seus olhos escuros se movendo nervosamente de um lado para o outro. Ou você pode ter visualizado o personagem de Jack Nicholson, Melvir Udall, em *Melhor É Impossível* [*As Good as It Gets*], escolhendo um sabonete embalado individualmente,

lavando meticulosamente as mãos uma vez e depois jogando-o no lixo. Ou você pode ainda ter pensado em Russell Crowe no papel do matemático John Nash em *Uma Mente Brilhante* [*A Beautiful Mind*], quando ele chora no chão do banheiro depois de ter quase afogado o seu bebê.

Quando ouve o termo “psicólogo”, em que você pensa imediatamente? Talvez você tenha se lembrado de um orientador psicológico que o tenha ajudado durante um período difícil ou de um professor de psicologia dos seus anos de faculdade. Uma vez mais, essas associações são possíveis, porém é mais provável que você tenha pensado no psiquiatra fanfarrão que aparece no final

de *Psicose*, para explicar de uma vez por todas o que aconteceu no Bates Motel. Ou talvez você tenha pensado em Robin Williams no papel do doutor Sean Maguire em *Gênio Indomável* [*Good Will Hunting*], um terapeuta tão brutalmente sincero e expressivo que considera normal estrangular o seu cliente delinquente se isso significar que ele poderá obter o respeito do jovem encenqueiro. Ou talvez lhe tenha vindo à mente a imagem de Ben Kingsley no papel do doutor John Cawley em *Ilha do Medo* [*Shutter Island*], o diretor de um hospital psiquiátrico que se apresenta como compassivo e progressista, mas que parece ocultar um lado ameaçador.



Ilustração 3.2 Robin Williams e Matt Damon como Sean e Will em *Good Will Hunting* (1997) [*Gênio Indomável*] © Everett Collection/Keystock.

Este capítulo dá continuidade à nossa avaliação da psicologia *no* cinema, particularmente dos aspectos da

psicologia que estão em primeiro lugar na imaginação do público — os distúrbios psicoterápicos e psicológicos. A experiência precedente com os pensamentos fornece uma convincente evidência do potencial que os filmes têm de moldar as maneiras como as pessoas encaram esses aspectos da psicologia. Anos atrás, quando eu estava trabalhando em um projeto que investigava a representação dos profissionais de saúde mental nos filmes, eu via o assunto como algo interessante porém um tanto ou quanto secundário para a psicologia clínica — quase uma desculpa para combinar os meus interesses pelo cinema e pelo trabalho clínico e assistir a muitos

filmes no percurso. Desde então, eu me convenci de que a representação da psicologia na mídia é, na realidade, bastante importante, tendo em vista o seu impacto na maneira como uma parte significativa do público em geral entende a psicologia, para melhor ou para pior.

Representações de transtornos psicológicos

Imaginar distúrbios psicológicos nos conduz ao limite assustador do funcionamento humano, em que as pessoas agem de modo “errado”, não se comportam como os outros querem que elas se comportem e/ou não se comportam como elas próprias acham que deveriam se comportar. A esfera dos distúrbios psicológicos ou da “loucura” é o lado sombrio inevitável do campo da saúde mental; não fosse pela possibilidade dos distúrbios, um campo dedicado à saúde não seria necessário.

A loucura é uma esfera que certamente

parece encantar os cineastas, e o cinema é um veículo excelente para retratar vividamente essa esfera. O personagem do Coringa em *Batman: O Cavaleiro das Trevas [The Dark Knight]* é um excelente exemplo.[\[89\]](#) O ator Heath Ledger (que recebeu um Oscar póstumo de Melhor Ator Coadjuvante pelo seu papel, depois da sua morte trágica), o diretor Christopher Nolan e os outros cineastas mobilizam múltiplos recursos técnicos e simbólicos para retratar a loucura do Coringa. Para começar, outros personagens no filme se referem a ele desta maneira, usando termos como “esquisitão”, “maluco”, “psicopata assassino” e “agente do caos”. A sua

aparência física é bizarra (cabelo verde pegajoso e desgrenhado, terno roxo brilhante), e ela é realçada por *close-ups* e ângulos estranhos da câmera. Uma música dissonante frequentemente acompanha o aparecimento do Coringa. O caos do Coringa também é acentuado na montagem confusa e rápida que é usada com frequência nas cenas nas quais ele aparece. A loucura do Coringa é “excessivamente estabelecida” — ou seja, é impossível que alguém deixe de percebê-la.

Não existe nenhuma dúvida de que a representação do Coringa em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* seja hipnotizante e tenda a resultar em um cinema de qualidade. O ponto alto de

uma das maiores rendas de bilheteria de todos os tempos, o Coringa foi visto por milhões de espectadores no mundo inteiro. É claro que o Coringa não é a única representação cinematográfica de demência disponível para o consumo do público. Essas representações têm sido de grande interesse para os psicólogos e os psiquiatras. O livro *Media Madness: Public Images of Mental Illness* de Otto Wahl classifica mais de quatrocentos filmes de longa-metragem explicitamente anunciados para o público com temas a respeito da doença mental.[\[90\]](#)

A doença mental propriamente dita é um assunto muito controvertido. O que

ela é? Quem tem autoridade para diagnosticá-la? Como ela deve ser tratada? E como ela deve ser chamada?[\[91\]](#) Por conseguinte, é compreensível que exista uma grande controvérsia com relação à maneira como a doença mental é dramatizada no cinema e em outros meios de comunicação. Há muito tempo psiquiatras, psicólogos e outros profissionais da área da saúde mental temem que esses tipos de representação sejam exagerados, incoerentes, inexatos e potencialmente prejudiciais para aqueles que têm verdadeiros problemas psicológicos, sem mencionar contraproducentes, quando os profissionais da área da saúde mental

tentam tratar pessoas diagnosticadas com esses distúrbios. Depois que as ações violentas e instáveis do Coringa e o seu rosto deformado se instalaram na consciência do público, os profissionais da área da saúde mental temem que essa imagem seja agora um “recurso para outras representações estigmatizadoras”.[\[92\]](#)

Os cineastas gostam de agir de forma rápida e livre com os comportamentos associados à doença mental. O negócio deles é ser dramático e vender ingressos para o cinema. Eles sabem que a maior parte dos componentes da plateia não é formada por psicólogos, de modo que as pessoas não vão se importar com as

incoerências. No entanto, os psicólogos em meio ao público têm tido a tendência de temer as imprecisões e distorções.

Você não precisa ir muito longe para encontrar exemplos de filmes que tomam liberdades quando se referem à doença mental. Comédias liberais e vulgares como *Eu, Eu Mesmo & Irene* [*Me, Myself and Irene*] estão ávidas por ridicularizar qualquer fraqueza humana, enquanto os filmes de terror estão ansiosos por explorar todos os tipos de medo humano. Isso também se aplica ao Coringa. Nunca vi um paciente como ele, tampouco ouvi falar em um, e estou relativamente confiante de que não existem casos na literatura psicológica de um maquinador criminoso que se

vista como um palhaço para conduzir os seus negócios.[\[93\]](#)

Descrições inexatas de doenças mentais se aplicam até mesmo a reconhecidos ícones do cinema como Norman Bates. O American Film Institute classificou *Psicose* como o 14º melhor filme de todos os tempos (consulte o Apêndice B), e ele é o meu filme favorito.[\[94\]](#) No entanto, nem mesmo por meio de um poderoso exercício da imaginação o filme retrata realisticamente uma forma conhecida de doença mental. Essa afirmação vai de encontro à impressão apresentada no final, quando o psiquiatra Fred Richman (Simon Oakland) aparece do nada

“apenas para explicar” o comportamento de Norman para uma plateia presumivelmente perplexa. O doutor Richman defende a ideia de que Norman está sofrendo do que, na época, era chamado de distúrbio de múltipla personalidade, que hoje é chamado de transtorno dissociativo de identidade (DID).[\[95\]](#) De acordo com o doutor Richman, Norman personifica tanto a sua própria personalidade quanto a personalidade da sua falecida mãe. Depois de matar a mãe e o amante dela em um rompante de ciúme, Norman desenterrou o corpo da mãe e o embalsamou. Em seguida, ele começa a ter conversas com o cadáver, alternando entre a sua própria voz e uma imitação

da voz da mãe. Tudo é muito compreensível, de acordo com o doutor Richman (embora a sua pomposidade caricaturada seja uma indicação de que o que ele diz deve ser encarado com certa reserva).

Na realidade, o comportamento de Norman Bates não se encaixa nos critérios do DID de várias maneiras fundamentais: (1) as pessoas que sofrem de DID *não* imitam a personalidade de indivíduos específicos que elas conhecem; elas podem assumir várias personalidades, mas não a de alguém que já exista; (2) as diferentes personalidades não dialogam umas com as outras (na realidade, a ideia básica

da dissociação é que as diferentes partes são separadas umas das outras e evitam a interação, em alguns casos nem mesmo compartilhando recordações); e (3) pessoas que sofrem de DID geralmente não são psicóticas (não têm grandes rompimentos com a realidade), seria pouco provável que uma delas acreditasse que um corpo embalsamado está vivo.[\[96\]](#)

Hitchcock não parecia estar particularmente preocupado com a exatidão em diversos níveis da realidade — critérios diagnósticos psiquiátricos; os acontecimentos da vida na inspiração da vida real do filme;[\[97\]](#) ou mesmo com a rotina dos funcionários do motel que trabalhavam altas horas da

noite.[\[98\]](#) Por conseguinte, se avaliado com relação a esses aspectos da realidade, *Psicose* poderia ser considerado um fracasso. No entanto, baseado na meta declarada de Hitchcock (tocar o público “como um órgão”[\[99\]](#)), o filme é um enorme sucesso (ainda que de uma maneira sádica). Em filmes como *Psicose*, existe uma troca. Embora esses filmes intensifiquem a realidade *dramática* dos distúrbios psicológicos, eles deturpam a realidade *física*.

Certas distorções da doença mental têm sido usadas pelos cineastas com tanta frequência que elas podem ser classificadas em tipos de caráter:[\[100\]](#)

- *O maníaco homicida*: Norman Bates é frequentemente apresentado como o protótipo do maníaco homicida no cinema moderno, mas esse caráter alcançou o seu zênite simplificado no personagem de Michael Meyers, um doente mental fugitivo que mata por razões relativamente fortuitas na série *Halloween*. Esse filme *slasher* explora o medo de que outras pessoas representem uma possível ameaça, mesmo que não tenhamos feito nada a elas. No entanto, isso contrasta com o fato de que a maioria dos pacientes

psiquiátricos não é violenta, e aqueles que se comportam de uma maneira agressiva geralmente o fazem contra as pessoas que cuidam deles (família, enfermeiros, etc.), e não contra desconhecidos aleatórios.

- *O espírito livre e iluminado:* Outro estereótipo cinematográfico, de algumas maneiras o oposto de retratar os doentes mentais como maus, apresenta-os como superiores às pessoas “normais”, no sentido de que são mais livres, mais criativos e mais cheios de vida. Esse tipo pode ser visto em abundância no clássico francês

Este Mundo É dos Loucos [Le Roi de Coeur] e em filmes americanos como *Um Estranho no Ninho [One Flew Over the Cuckoo's Nest]* e *Patch Adams: O Amor É Contagioso [Patch Adams]*. Embora a tentativa de mostrar a virtude onde outros enxergam a patologia encerre algo admirável, a caracterização do “espírito livre” pode parecer ingênua. Qualquer um que tenha passado até mesmo um pequeno intervalo de tempo com pessoas diagnosticadas com doenças mentais é capaz de reconhecer a verdadeira intensidade do

sofrimento delas.

- *A sedutora*: Este tipo se refere à paciente psiquiátrica ninfomaníaca[\[101\]](#) que, junto de qualquer outro problema que ela possa ter, exhibe a sua sexualidade para todos os que a cercam, inclusive os profissionais de saúde que cuidam dela. No papel de *Lilith*, Jean Seberg desempenha uma sedutora que destrói a carreira de um jovem médico interpretado por Warren Beatty. Mais recentemente, Angelina Jolie ganhou um Oscar pela sua representação de Lisa, uma agente do caos repleta de

erotismo em *Garota, Interrompida* [*Girl, Interrupted*]. Essas descrições parecem turvar o limite entre o sofrimento associado à doença mental e a nossa ansiedade com a sexualidade manifesta.

- *O parasita narcisista*: Nas representações cinematográficas, os pacientes externos de psicoterapia frequentemente não têm nenhum problema genuíno além de uma necessidade hedonista de atenção. Esse tipo é representado comicadamente em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* [*Annie Hall*] e *Manhattan* de

Woody Allen, filmes nos quais os personagens principais, embora sejam altamente funcionais de várias maneiras, ainda assim fazem terapia para se queixar da sua insatisfatória vida amorosa. Dessa maneira, os problemas psicológicos são apresentados como nada mais do que leves deficiências de caráter.

Contrastando com essas descrições excessivamente dramatizadas, existem filmes que são quase corretos com relação à exatidão do diagnóstico.[\[102\]](#) No livro *Reel Psychiatry: Movie Portrayals of Psychiatric Conditions*,[\[103\]](#) David Robinson

(2009) desenvolveu uma escala de classificação e uma lista de cem filmes que ele acredita que apresentem diagnósticos relativamente precisos (embora não necessariamente perfeitos), usando critérios de diagnóstico oficiais.[\[104\]](#)

- *Transtorno Psicótico Induzido por Anfetamina: Réquiem para um Sonho [Requiem for a Dream]* dá destaque a representações realistas e perturbadoras de toxicomania de quatro personagens principais. Os perigos e a degradação associados ao uso de heroína são

captados nos personagens jovens, mas Sara Goldfarb (Eller Burstyn), mãe de um dos viciados, é particularmente digna de nota. Sara se vicia rapidamente (na forma de moderadores de apetite) para conseguir entrar num vestido apertado que irá usar em um programa de prêmios na televisão. A sua crescente dependência dos comprimidos tem devastadoras consequências na sua saúde física e mental. A sua espiral descendente no vício é vividamente captada em uma cena na qual os eletrodomésticos na sua casa adquirem vida e a

atacam de uma forma horrível.

- *Transtorno de Personalidade Limítrofe: Atração Fatal [Fatal Attraction]*, um grande sucesso de bilheteria, foi criticado por causa da apresentação de um padrão duplo no que diz respeito aos casos extraconjugais. O marido que trai é retratado com simpatia enquanto a “outra mulher” é descrita como uma vagabunda destruidora, insana e vingativa. No entanto, a atuação de Glenn Close capta a inconstância e as contradições do caráter de Alex Forrest, sendo um exemplo notável dos

extremos do Transtorno de Personalidade Limítrofe (passível de cometer suicídio, promiscuidade, explosões de raiva, etc.). A percepção do eu instável de Alex se reflete nas suas relações instáveis com outras pessoas, particularmente com o personagem de Michael Douglas, o marido que trai a mulher. Existe uma certa exatidão na maneira como o comportamento de Alex se alterna entre uma distância fria e o extremo apego, primeiro expressando devoção e depois uma fúria explosiva.

- *Fuga Dissociativa: Paris, Texas*

começa com Travis Henderson (Harry Dean Stanton) saindo do deserto do Texas aparentemente sem saber quem ele é e sem se lembrar do que fez na última década. Enquanto Travis tenta se reconectar com a sua vida, particularmente com o filho pequeno, que está morando com o seu irmão e a sua cunhada, o público não tem muitas informações a respeito do que aconteceu com Travis durante o seu estado de “fuga” (um período de viagem inconsequente acompanhado pela perda de memória). Sabemos que o

episódio foi desencadeado por um incidente no qual a sua jovem esposa ateou fogo ao *trailer* deles como uma reação ao comportamento abusivo e patologicamente ciumento do marido. Essa lacuna persistente e perturbadora na memória de Travis, a sua dificuldade em se ligar emocionalmente às suas circunstâncias atuais e o evento traumático desencadeador são aspectos característicos desse transtorno raro porém fascinante.

Pessoalmente, eu acrescentaria os sintomas esquizofrênicos de John Nash (Russell Crowe) em *Uma Mente*

Brilhante à lista de representações psicológicas convincentes. Embora críticas legítimas tenham sido feitas à maneira como o filme lida com o tratamento psiquiátrico de Nash,[\[105\]](#) a película consegue captar extraordinariamente bem os sintomas de ilusões e alucinações, tanto por meio da atuação de Crowe quanto pela maneira como o filme está estruturado. Na primeira vez que assisti ao filme (eu não tinha lido o livro), fiquei irritado quando Nash começou a se envolver com a espionagem secreta. Eu sabia que o filme se baseava em um relato da vida real, de modo que as perseguições de carro e os tiroteios me pareceram muito

irrealistas. Imaginei que os cineastas estavam inserindo um pouco de ação simplesmente porque apresentar o problema de alguém que sofria de esquizofrenia não era suficientemente dramático. Quando a grande mudança na trama foi revelada, compreendi que, assim como o resto do público, eu também tinha sido enganado e levado a acreditar que toda a trama de espionagem era autêntica. Eu não havia reconhecido que ela fazia parte do sistema ilusório de Nash.

Na verdade, fui enganado porque os acontecimentos (que se revelaram ilusões imaginárias) pareciam tão perceptivamente convincentes quanto pareceriam se fossem reais. Essa é

exatamente a maneira pela qual as ilusões (falsas convicções) e alucinações (falsas percepções) parecem e são sentidas pelas pessoas que sofrem de esquizofrenia — do ponto de vista da percepção, elas têm as mesmas qualidades físicas que as imagens e os eventos autênticos. Imagine que alguém estivesse segurando um cravo e uma rosa e insistindo em afirmar que um era real e o outro, um produto da sua imaginação — como você possivelmente poderia decidir qual era qual? *Uma Mente Brilhante* manipula as qualidades perceptivas do cinema para despertar uma experiência que é vívida e, no entanto, duvidosa, de uma maneira

que corresponde à experiência das
pessoas que sofrem de
esquizofrenia.[\[106\]](#)

Representações de psicólogos e do tratamento psicológico

O livro *Psychiatry in the Cinema* (1999) de Gabbard e Gabbard é um exame abrangente das diversas maneiras como a psiquiatria, a psicologia e a psicanálise têm interagido com o cinema.[\[107\]](#) O índice dos autores relaciona mais de 450 filmes de longa-metragem, de 1906 (o filme com o título divertido *Dr. Dippy's Sanitarium*) a 1998, que retratam profissionais da área da saúde mental.[\[108\]](#) Hollywood tem claramente um fascínio pela psicoterapia e pelos

psicoterapeutas.[\[109\]](#)

A análise histórica de Gabbard e Gabbard da representação dos profissionais cinematográficos da área da saúde mental enfatiza como as atitudes mudam ao longo do tempo. Nos primeiros dias do cinema, até a Segunda Guerra Mundial, os psiquiatras eram retratados de uma maneira flagrantemente irrealista. Não raro eram representados como charlatões, usando a sátira para reduzir a pomposidade dos médicos (como no filme mudo *Dr. Dippy's Sanitarium* e na excêntrica e ridícula comédia clássica *Levada da Breca* [*Bringing Up Baby*]). Nas décadas de 1940 e 1950, os filmes passaram a tratar a psicanálise cada vez

com mais seriedade, culminando no período do final da década de 1950 e início da de 1960, chamado de Era de Ouro da psiquiatria no cinema. Nos filmes desse período (*Vencendo o Medo* [*Fear Strikes Out*], *As Três Máscaras de Eva* [*The Three Faces of Eve*], *David e Lisa* [*David and Lisa*], o filme biográfico *Freud, Além da alma* [*Freud*]), os psiquiatras e psicólogos são tratados como competentes, compassivos e até mesmo simpáticos. E em *David e Lisa* (1960), o doutor Swinford (Howard Da Silva) é retratado como um homem sensível e atencioso, e ao mesmo tempo vulnerável e humano, enquanto trata de jovens pacientes

hospitalizados.

A Era de Ouro não durou muito. Nas décadas de 1960 e 1970, os profissionais da área da saúde mental foram submetidos ao ceticismo que era aplicado a todas as instituições consagradas. A representação do charlatão retornou, desta vez com uma incisividade mais desagradável, e críticas mais sérias dos motivos psiquiátricos básicos foram apresentadas em filmes como o ganhador do Oscar *Um Estranho no Ninho*.[\[110\]](#)

Outra maneira de entender como Hollywood encara os psicólogos é por meio de padrões, não apenas dentro de períodos de tempo, mas também nos

tipos de personagens apresentados ao longo do tempo. Um trio de estereótipos de psiquiatras tem sido descrito.[\[111\]](#)

- *Dr. Dippy (amalucado)*: Este tipo se caracteriza basicamente pela insensatez cômica. Esses personagens são concebidos para serem ridicularizados ou descartados como profissionais incompetentes. O doutor Montague (Harvey Korman) em *Alta Ansiedade [High Anxiety]* de Mel Brooks e o doutor Marvin (Richard Dreyfuss) em *Nosso Querido Bob [What About Bob?]* são exemplos clássicos.

- *Doutor Perverso*: Este estereótipo representa os psicólogos que usam o conhecimento sobre a mente humana para cometer abuso, manipular ou prejudicar de outras maneiras os pacientes visando a um ganho pessoal. O assassino e canibal Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) em *O Silêncio dos Inocentes* [*The Silence of the Lambs*] tornou-se o exemplo icônico do Doutor Perverso no cinema moderno. A enfermeira Ratched (Louise Fletcher) em *Um Estranho no Ninho* pode não parecer tão

perversa, mas o filme enfatiza o seu comportamento dominador. O doutor Cawley em *Ilha do Medo*, diretor de um hospício assustador da década de 1950, parece ser um Doutor Perverso apesar das suas afirmações de progressividade. Em comparação com o subtipo Dr. Dippy, esses profissionais da área da saúde mental parecem formidáveis, embora a sua bússola moral esteja decididamente desorientada.

- *Doutor Magnífico*: Esses personagens são competentes, dedicados e eficazes no seu tratamento. Não parece haver

limites ao que eles farão para ajudar os seus pacientes. Embora tenham prevalecido durante a Era de Ouro, esses nobres personagens não desapareceram completamente. O doutor Berger (Judd Hirsch) em *Gente como a Gente* [*Ordinary People*] é um ponto de referência para esse tipo de terapeuta: o bom médico não vê nada de mais em ir até à casa do cliente para oferecer um aconselhamento de emergência, que no final é transformador.

Outros tipos foram acrescentados à lista. Ao longo dos últimos vinte anos,

os filmes presenciaram muitas descrições dos “Curadores Feridos”[\[112\]](#) — profissionais que podem ter muitas características do Doutor Magnífico mas que têm problemas psicológicos próprios que interferem no seu trabalho. Em *Gênio Indomável*, o doutor Sean Maguire é um curador ferido que destemidamente tenta tratar de Will (Matt Damon) enquanto luta com a dor da perda da esposa. Esses filmes podem procurar reduzir as noções grandiosas a respeito da pretensa superioridade dos profissionais da área da saúde mental, retratando-os como pessoas imperfeitas (ou humanas).

Outra característica proeminente dos psiquiatras do cinema é a tendência

invulgarmente comum de eles terem relacionamentos sexuais com as suas pacientes; esse tipo poderia ser rotulado de Doutor Sexy[113] ou Doutor Transgressor.[114] Nos filmes psicológicos de suspense, os terapeutas (de ambos os sexos) que fazem sexo com os pacientes compartilham um elemento do Doutor Perverso, no sentido de serem friamente exploradores,[115] mas em muitos filmes das correntes predominantes esses terapeutas geralmente se apaixonam pelos pacientes.[116] Muitos filmes retrataram terapeutas do sexo feminino que são jovens, sexualizadas (na maneira como se vestem) e solitárias. Esses

personagens passam por uma transformação pessoal quando se apaixonam pelos seus pacientes.[\[117\]](#) *Quando Fala o Coração [Spellbound]* de Hitchcock é um exemplo clássico desse padrão, enquanto *O Príncipe das Marés [The Prince of Tides]* oferece uma variação atualizada — a terapeuta doutora Lowenstein (Barbra Streisand) se apaixona pelo irmão do seu paciente e depois o alicia para tratá-lo.[\[118\]](#) Claramente, seja qual for o fascínio que os cineastas tenham pela profissão da psicologia, ele é sobrepujado pelo seu fascínio por mulheres desejáveis e desejosas.

Como no caso da doença mental, é possível obter um entendimento mais

profundo das representações da psicoterapia se considerarmos as dramáticas verdades subjacentes que captam a imaginação dos cineastas. Uma das maneiras de conseguir isso é examinando as *motivações dos personagens*. O que parece estar impulsionando esses personagens? As motivações dos terapeutas ficcionais estão de alguma maneira relacionadas com as dos terapeutas da vida real?

Em um estudo sistemático de profissionais da área da saúde mental no cinema, alguns colegas e eu examinamos os vinte filmes americanos de maior sucesso de bilheteria em cada ano de 1990 a 1999.[\[119\]](#) Identificamos 34

filmes (17% dos filmes da nossa amostra) que retrataram profissionais da área da saúde mental. Nestes, foram identificados 58 personagens individuais (consulte o Apêndice A). Em seguida, fizemos uma análise para verificar se cada personagem parecia motivado pelo seguinte: dinheiro/prestígio, poder, amor/luxúria, autocura ou preocupação com os outros. Essas representações tendiam tanto a distorcer quanto a refletir a realidade.

- *Dinheiro/prestígio* (motiva 52% dos personagens): na farsa cômica *Nosso Querido Bob*, o egoísta doutor Marvin (Richard Dreyfuss) se preocupa

excessivamente com a publicidade na televisão do seu mais recente livro de psicologia popular enquanto demonstra pouco interesse pelo neurótico Bob (Bill Murray). Assim como muitas profissões que têm prestígio e remuneração relativamente elevados, os profissionais da área da saúde mental são vulneráveis a ser representados como gananciosos. Na realidade, muitos profissionais dessa área sentem que têm o dever de contribuir para o bem comum. A partir dessa perspectiva, o doutor

Marvin não é uma caricatura humorística, mas sim o alter ego horripilante de um terapeuta.

Sendo assim, a atividade de tratar da saúde mental é uma profissão, profissão essa que requer uma grande dose de treinamento e compromisso, e a maioria dos profissionais deseja ser bem-remunerada. Ao mesmo tempo, tem sido argumentado que o fato de alguns terapeutas não tratarem o seu trabalho como um negócio pode efetivamente minar o tratamento por deixar de criar limites claramente definidos. Enquanto a insensibilidade do doutor Marvin está aberta para o

desdém, o seu consultório muito bem equipado e a sua casa de veraneio por si sós contradizem as ambições do profissional da área da saúde mental?

- *Poder* (um motivador de 62% dos personagens): uma luta de poder triangular mortal é retratada em *O Silêncio dos Inocentes* entre o doutor Chilton, o maquinador diretor de um hospital psiquiátrico de segurança máxima, o doutor Hannibal Lecter, um brilhante psiquiatra preso por assassinato e canibalismo, e Clarice Starling, uma jovem agente do FBI que

tenta negociar com os dois homens para capturar um assassino em série. O personagem de Lecter é particularmente perturbador porque ele explora a difundida suspeita de que os profissionais da área da saúde mental têm “poderes” especiais sobre a mente humana.

Ao mesmo tempo, esses profissionais têm poderes porque são representantes de instituições socialmente aprovadas. As áreas mais comuns de erro médico em ambientes de tratamento estão relacionadas a violações de poder.[\[120\]](#) De um ponto de

vista didático, os doutores Chilton e Lecter podem ser compreendidos não apenas como difamatórios pelos psiquiatras dignos, mas também como advertências exageradas a profissionais da área da saúde mental em toda parte.

- *Amor/luxúria* (que motiva 24% dos personagens): A fantasia quase pornográfica *Instinto Selvagem* [*Basic Instinct*] retrata uma psicóloga da polícia que se veste de maneira provocante e carece de ética, a doutora Garner (Jeanne Tripplehorn), que declara o seu amor por um

detetive de quem ela vem tratando mesmo depois de ele atacá-la sexualmente. Os profissionais da área da saúde mental tendem a ficar indignados com essas descrições, já que o relacionamento sexual entre profissionais e clientes é claramente proibido pelos códigos de ética de todas as principais disciplinas.

Não obstante, a psicanálise foi fundada com base na observação de Freud de que a sexualidade é uma causa primária no comportamento humano. Embora a maioria das abordagens modernas de tratamento tenha

descentralizado a sexualidade, o tratamento da saúde mental permanece uma experiência íntima. Quase todos(as) os(as) psicólogos(as) informam ter se sentido sexualmente atraídos por pelo menos uma(um) cliente (embora apenas um pequeno percentual aja movido por essa atração).[\[121\]](#) Como ressaltou o psicanalista Marshall Edelson, é difícil esquecer a importância das sensações eróticas nos relacionamentos humanos se assistirmos a muitos filmes.[\[122\]](#)

- *Autocura* (um motivador para 26% dos personagens): Em *O*

Sexto Sentido [The Sixth Sense], o doutor Malcolm é um psicólogo infantil bem-sucedido que fica de tal maneira deprimido e com tanto sentimento de culpa quando um dos seus pacientes se suicida que o seu casamento é ameaçado. Essa variação do motivo do curador ferido também enfatiza o fracasso psicoterapêutico.

Os verdadeiros profissionais da área da saúde mental são imperfeitos. A ideia de que os profissionais têm problemas psicológicos e emocionais preexistentes que determinam como eles se dedicam ao seu

trabalho foi normalizado em conceitos como a contratransferência. Os profissionais bem-sucedidos da área da saúde mental precisam encontrar maneiras de resolver, contornar ou até mesmo usar construtivamente os seus problemas emocionais para se tornarem melhores profissionais. *O Sexto Sentido*, impulsionado por um final surpreendente que obriga o doutor Malcolm a reavaliar radicalmente o seu lugar no mundo, dramatiza os verdadeiros conflitos e temores dos terapeutas.

- *Preocupação com os outros* (um motivador para 66% dos personagens). Na comédia *Máfia no Divã [Analyze This]*, o doutor Sobel (Billy Crystal) inicialmente reluta em tratar do seu cliente mafioso, mas com o tempo se torna tão empenhado que arrisca a vida para ajudar o gângster a se livrar do seu passado violento. Embora a preocupação com os outros pareça ser uma motivação mais positiva do que as outras, ela está igualmente sujeita à distorção. A quase inacreditável benevolência e o autossacrifício

de alguns profissionais do cinema instituem o altruísmo como uma exigência da profissão.

Ao mesmo tempo, a preocupação com os outros talvez seja a exigência necessária (embora não suficiente) para os profissionais da área da saúde mental. A importância da empatia é amplamente compreendida como sendo um componente fundamental da terapia bem-sucedida.[\[123\]](#) Em certa medida, até mesmo os filmes de Hollywood reconhecem isso. Apesar da prevalência da preocupação com os outros como

uma motivação para os terapeutas de Hollywood, a representação de um profissional sobre-humano (vulgo Doutor Magnífico) foi bastante rara na nossa amostra. A combinação de preocupação com os outros com o desejo de autoaperfeiçoamento pode não ser uma combinação inerentemente má, uma ideia que pode ser presenciada em muitos filmes (mesmo que isso exija que os espectadores não façam caso de liberdades dramáticas como uma excepcional sessão de aconselhamento conduzida no meio de um tiroteio).

A maior parte da nossa atenção ao tratamento psicológico no cinema tem se concentrado na psicoterapia. Em parte, isso se deve ao fato de que a privacidade e a intimidade da psicoterapia possibilitam a revelação de um lado mais sombrio da humanidade, lado esse que está aberto para o tratamento sutil ou lascivo. Outras modalidades de tratamento não oferecem essa propensão dramática. Por exemplo, a prescrição de medicamentos psicoativos — antidepressivos como Prozac e antipsicóticos como Risperdal — é provavelmente o tratamento de saúde mental dominante da era moderna.

No entanto, em meados de 1997, *Melhor É Impossível* foi o primeiro filme importante a retratar o controle eficaz de sintomas de uma doença mental (transtorno obsessivo-compulsivo) por meio de medicamentos em ambiente ambulatorial.[\[124\]](#)

Quando aspectos da psicologia e do tratamento psicológico que não sejam a t e r a p i a são apresentados, eles geralmente captam a opressão institucional. Por conseguinte, quando há o uso de medicamentos psiquiátricos em um ambiente no qual o paciente está internado, a ênfase é colocada exclusivamente nos efeitos sedativos (por exemplo, *Garota, Interrompida*). A aplicação da terapia eletroconvulsiva

(ECT ou terapia de “choque”) aparece ocasionalmente, mas essas representações cinematográficas são sempre brutais (veja *Um Estranho no Ninho*).[\[125\]](#) A outra atividade explicitamente psicológica que é regularmente apresentada na mídia é a do psicólogo criminal, aquele que cria o perfil psicológico de criminosos, que enfatiza a capacidade de entender a mente de assassinos em série e outros criminosos.[\[126\]](#)

O atrativo da psicoterapia no cinema vai além da sua capacidade de explorar temas provocantes que interessam aos cineastas e às plateias dos filmes. A psicoterapia e o filme narrativo

compartilham muitas qualidades — a narrativa que se baseia na experiência emocional, na descoberta pessoal, e, em muitos casos, se esforça por avançar em direção a uma vida melhor. É compreensível, portanto, que a psicoterapia e o cinema tenham se encontrado com tanta frequência.

Últimas tomadas: o impacto das representações da psicologia

As representações de transtornos psicológicos e do tratamento psicológico não atrairiam tanto a atenção dos psicólogos não fossem as preocupações a respeito do impacto que essas descrições poderão ter nas atitudes do mundo real com relação à psicologia e quanto a elas poderem causar mais mal do que bem.[\[127\]](#) No cinema da ficção fantástica, a verossimilhança raramente é uma preocupação (poucas pessoas se preocupam em verificar se os Orcs em

O Senhor dos Anéis estão sendo retratados com exatidão). No entanto, ao contrário dos monstros fantásticos, a psicologia é real, de modo que existe a possibilidade de que o público aceite essas representações dramáticas como sendo a verdade.

As representações de pessoas que sofrem de doenças mentais são particularmente preocupantes. Levantamentos indicaram que, no caso de muitos membros do público, a maior parte do seu conhecimento a respeito das doenças mentais é proveniente da mídia.[\[128\]](#) Otto Wahl está preocupado com a possibilidade de que o cinema e outros meios de comunicação tenham difundido a concepção de que as

peessoas que sofrem de doenças mentais são motivo de zombaria, violentas e perigosas, além de fundamentalmente diferentes das outras pessoas.[\[129\]](#)

Testemunhei as atitudes do público diante da doença mental nos meus alunos da graduação. A maioria deles é inteligente o bastante para reconhecer que os filmes, particularmente as comédias, exageram os sintomas, mas a sua atenção a certos fenômenos decididamente foi intensificada pelos relatos da mídia. Quando dou palestras sobre esquizofrenia, eu discuto os subtipos, o início relativamente tardio da doença, as reações à medicação antipsicótica e assim por diante. No

entanto, inevitavelmente, os alunos “passam direto” por esses fatos e começam a fazer perguntas a respeito dos assassinos psicopatas. Para alguns alunos, a conexão entre a esquizofrenia e o assassinato é tão forte que eles ficam espantados quando descobrem que muitas pessoas que têm esse diagnóstico são capazes de lidar com a vida cotidiana de uma maneira bastante normal. Embora os alunos sejam geralmente receptivos a alterar as suas convicções, eu às vezes me pergunto quanto tempo durará o seu esclarecimento quando eles se virem novamente diante do ataque da cultura popular.

O impacto negativo da doença mental

também pode ser visto em pessoas com distúrbios psicológicos. Uma graduada com honra em estudos de cinema que foi diagnosticada com esquizofrenia relatou o impacto das representações dos filmes na sua vida. Não é de causar surpresa que ela às vezes hesite em compartilhar o seu diagnóstico com receio de ser vista como uma “maníaca homicida”. As descrições negativas da mídia podem ser tão poderosas que ela admitiu que, ocasionalmente, chegou a ter dúvidas a respeito de si mesma depois de assistir aos filmes, embora soubesse como as coisas são na realidade.[\[130\]](#)

Quando foram conduzidas pesquisas em grande escala sobre o impacto da

mídia nas ideias a respeito da doença mental, os resultados confirmaram que tanto a mídia ficcional quanto a de não ficção podem causar um efeito na maneira como os espectadores veem a doença mental.[\[131\]](#) Um grupo de pesquisadores descobriu que, quando as pessoas obtêm a maior parte das suas informações da mídia eletrônica, elas tendem a desenvolver atitudes autoritárias (ou seja, elas acreditam que as pessoas que sofrem de doenças mentais não devem ser tratadas na comunidade em geral).[\[132\]](#) Quando outro pesquisador entrevistou grupos de pessoas sobre as suas atitudes com relação à doença mental, filmes como *O Silêncio dos Inocentes* e *Psicose* foram

frequentemente mencionados em associação a convicções negativas.[\[133\]](#) Ainda em outro estudo, as atitudes dos alunos com relação à doença mental se tornaram mais negativas depois que eles assistiram a *Um Estranho no Ninho*.[\[134\]](#)

Como vimos, os psicólogos e os cineastas abordam as representações cinematográficas da loucura de maneiras muito diferentes. De acordo com Fleming e Manvell, “Para o psicólogo, a loucura é basicamente algo a ser quantitativamente compreendido e depois curado. Para o cineasta, a loucura é principalmente um assunto cuja descrição apresenta o lado mais

sombrio e oculto do nosso ser”.[\[135\]](#) Na medida em que as representações distorcidas das pessoas que sofrem de doenças mentais *de fato* têm um impacto sobre a maneira como o público vê a doença mental, o apelo por descrições positivas e precisas é compreensível.

Ainda assim, os profissionais da área da saúde mental não devem ser ingênuos; nós não estamos no mesmo negócio que os cineastas. Um psicólogo poderá fazer objeção ao fato de um personagem ser rotulado de “maníaco-depressivo” em vez de ser chamado de portador do mais moderno “transtorno bipolar”, enquanto um cineasta estará mais propenso a achar que “bipolar” parece mais como uma espécie de termo

geográfico e preferir o mais dramático “maníaco-depressivo”.

Além disso, os filmes não precisam captar com exatidão a realidade diagnóstica para ponderar de forma eficaz sobre a natureza da loucura. Os filmes captam os comportamentos das pessoas que tanto nos ameaçam quanto nos fascinam. Ao mesmo tempo, essas representações evocam a possibilidade de comportamentos dentro de nós mesmos que tememos e/ou desejamos. O psiquiatra Harry Stack Sullivan declarou que “todo mundo é muito mais simplesmente humano do que outra coisa”.[\[136\]](#) A declaração de Sullivan é proveitosa quando examinamos qualquer

aspecto da diversidade humana,[\[137\]](#) mas o apelo pela unidade é particularmente relevante para os distúrbios psicológicos em que os exemplos de diversidade são tão vívidos. Os sintomas desses distúrbios estigmatizam muitas pessoas como bizarras, esquisitas e muito diferentes do resto da sociedade. O adágio de Sullivan pode ajudar a mitigar a tendência de alienar os atingidos pela doença ao enfatizar as coisas que todas as pessoas compartilham (o desejo de amizade, a capacidade de amar, a curiosidade com relação a outras pessoas, etc.).

Os filmes que são solidários com relação aos personagens que sofrem de

doenças mentais podem ter um efeito potencialmente humanizador. Em *Uma Mente Brilhante*, o personagem de John Nash é apresentado com qualidades positivas que estimulam a audiência a gostar ou até mesmo se identificar com o seu problema, apesar do seu comportamento às vezes instável. Os filmes também podem incentivar os espectadores a refletir sobre como eles podem compartilhar algumas das características da suposta loucura (ou seja, sintomas psicológicos). Por exemplo, sonhos noturnos normais podem parecer semelhantes a alucinações (ambos se caracterizam por percepções sensoriais irreais), e ambos

são semelhantes aos filmes surreais. A tendência de enxergar semelhanças entre várias áreas da experiência humana (inclusive fenômenos do dia a dia como os sonhos e sintomas de doenças mentais como alucinações) forma o que tem sido chamado de “paralelo formal”.[\[138\]](#)

Quando examinamos representações da doença mental nessa luz, até mesmo extremas caracterizações como Norman Bates ou o Coringa são potencialmente reveladoras. Por que esses personagens nos fascinam? Seria possível que eles não fossem apenas *diferentes* de uma pessoa comum, e que nós também reconhecêssemos algo a respeito deles que fosse inquietantemente familiar? Não vejo Norman Bates como um

paciente real, mas, como personagem de um filme, ele desperta uma profunda angústia e compaixão e provoca os meus receios de perder a racionalidade, o autocontrole e me distanciar do sentido das coisas. E embora o Coringa seja uma descrição abominavelmente inexata de uma doença mental, existe, não obstante, algo que podemos aprender com ele a respeito da atração pelo caos.

Tem sido dada atenção ao impacto das atuações nos filmes em que há representação de psicólogos e outros profissionais da área da saúde mental. No entanto, existe uma importante distinção entre esse grupo e as pessoas que sofrem de doenças mentais — nós

pertencemos a uma guilda profissional e ganhamos a vida de uma maneira digna. Portanto, poderia ser formado um argumento de que os profissionais da área da saúde precisam ser mais empedernidos e estar preparados para suportar representações pouco lisonjeiras (o preço de ter prestígio social e poder).

As representações de psicólogos na mídia foram na verdade debatidas entre os próprios psicólogos. No fim da década de 1990, o boletim informativo da American Psychological Association anunciou a formação do MediaWatch, um subcomitê dedicado a monitorar e se envolver com questões de relações públicas em torno das representações de

psicólogos na mídia. O comportamento inapropriado dos psicólogos no cinema e em *O Príncipe das Marés* e *Gênio Indomável* foi mencionado.[\[139\]](#) Alguns meses depois, um psicólogo respondeu com uma carta intitulada “O Politicamente Correto Foge ao Controle”. Ele argumentou que o MediaWatch era uma indicação da “contínua insegurança da psicologia como profissão”.[\[140\]](#) Na condição de amante de filmes “politicamente incorretos” como *Psicose* e *Um Estranho no Ninho*, concordei em parte com o autor da carta. No entanto, como eu havia me associado ao MediaWatch, eu achava que o grupo tinha um

propósito legítimo. Embora os psicólogos certamente precisem criticar/rir de si mesmos, as representações exageradas apresentam um perigo em relação à maneira como o público vê a profissão.

O tratamento psicológico, em especial a psicoterapia, é particularmente vulnerável à deturpação. A psicoterapia às vezes tem uma aura misteriosa, em parte relacionada ao sigilo entre médico e paciente, um dos fundamentos do aconselhamento. Sem a promessa de sigilo, os pacientes ficariam justificadamente preocupados com a possibilidade de os terapeutas revelarem os seus pensamentos íntimos, o que resultaria em uma relutância em

compartilhar informações delicadas. Uma das consequências involuntárias do sigilo psicológico, contudo, é que ele impede que a maioria das pessoas testemunhe diretamente o processo de aconselhamento. O cinema e outros meios de comunicação, portanto, tornam-se a única maneira pela qual o público em geral consegue obter um vislumbre do domínio privado da psicoterapia. Até mesmo espectadores sofisticados que são sensatos o bastante para não acreditar em tudo o que veem podem verificar que o seu entendimento foi afetado na falta de qualquer outra representação da terapia.

Até mesmo descrições aparentemente

positivas do tratamento da saúde mental podem ser problemáticas. Vários autores ressaltaram a prevalência da cura catártica na psicoterapia cinematográfica — um momento dramático de ofuscante constatação quando “o segredo” é revelado, e o cliente, por mais perturbado que esteja, de repente é aliviado do seu sofrimento.[\[141\]](#) Fiquei assombrado com esse fenômeno quando assisti pela primeira vez ao filme *As Três Máscaras de Eva* na minha aula de psicologia no ensino médio; na cena culminante, Eva (Joanne Woodward) fica curada do transtorno de múltipla personalidade por meio da revelação de que os seus sintomas começaram quando ela foi

obrigada a beijar o corpo da avó no velório. Outras curas catárticas são retratadas em *O Príncipe das Marés*, *Gente como a Gente* e *Gênio Indomável*. Essas catarses são dramaticamente satisfatórias, já que agrupam simbolicamente vários segmentos e os envolvem em uma conclusão gratificante. Lamentavelmente, não é assim que a terapia geralmente funciona. Curas instantâneas de problemas graves são quase inexistentes. O progresso terapêutico é geralmente lento e muito menos dramático.

Essas incoerências levam à possibilidade de as pessoas evitarem

completamente o tratamento. Uma pesquisa realizada demonstrou que adolescentes que eram “vulneráveis” (experimentavam sintomas depressivos ou suicidas) estavam mais propensos a acreditar que o tratamento seria ineficaz depois de assistir a filmes como *As Virgens Suicidas*, *Garota, Interrompida* e *Uma Mente Brilhante*. Essa constatação é particularmente preocupante porque esses filmes são pelo menos marginalmente favoráveis ao tratamento psicológico e certamente não são as piores representações dos tratamentos de saúde mental disponíveis.[\[142\]](#)

Outra pesquisa comparou as perspectivas de pessoas que tinham

assistido a um filme específico com as de pessoas que não o tinham assistido. O filme era *O Amor Não Tem Preço* [*Lovesick*], uma comédia romântica da década de 1980 estrelada por Dudley Moore como o doutor Saul Benjamin, um psiquiatra que decide manter um relacionamento com uma de suas pacientes. Essa decisão romântica o liberta e o inspira a abandonar a sua lucrativa atividade psicanalítica para ajudar os pobres. Foi constatado que os participantes que assistiram ao filme se mostraram mais tolerantes com relação ao relacionamento sexual entre um terapeuta e uma cliente do que os participantes que não tinham assistido

ao filme. Por ser uma comédia romântica, o sucesso narrativo do filme depende de convencer a audiência de que o verdadeiro amor fala mais alto do que todas as outras considerações, inclusive a ética profissional. No entanto, difundir a atitude de que é possível haver um relacionamento romântico entre terapeuta e cliente não é bom para o público. Clientes em potencial poderiam ficar horrorizados com essa possibilidade e evitar a terapia ou ser incitados a procurar a terapia pelas razões erradas.[\[143\]](#)

A psicologia e o cinema cresceram juntos durante o século XX, e a psicologia e a psicoterapia são, assim como Hollywood, instituições

consagradas. Como a psicologia não tem uma máquina publicitária tão boa, ela acabou contando com Hollywood para promovê-la. Na década de 1990, um em cada seis sucessos de bilheteria apresentava profissionais da área da saúde mental em uma variedade de tratamentos, entre eles a psicoterapia individual, o aconselhamento conjugal, aconselhamento para toxicomania e avaliação psicológica.[\[144\]](#) Essas práticas se tornaram corriqueiras na cultura americana, e de certa maneira os filmes podem simplesmente estar refletindo a realidade. Mas também é possível que o elevado nível de exposição terapêutica nos filmes tenha

desempenhado um papel na promoção da aceitação cultural (bem como uma considerável ambivalência).

Os psicólogos do cinema incentivaram alguns espectadores a seguir a carreira de psicologia ou áreas afins. Marshall Edelson, psicólogo e psiquiatra de Yale, comentou que a atuação de Ingrid Bergman como psicanalista no filme *Quando Fala o Coração* causou esse efeito nele.[\[145\]](#) Com base nas minhas conversas com colegas, percebo que muitos terapeutas da minha geração (nascidos entre 1960 e 1975) foram inspirados pelo doutor Berger de Judd Hirsch em *Gente como a Gente*. Os céticos poderão ficar preocupados com a possibilidade de que o altruísmo do

doutor Berger estabeleça padrões impossíveis para os terapeutas iniciantes, mas os conselheiros estabelecidos com quem conversei não eram tão cegamente idealistas. Em vez disso, eles se concentravam em algumas das características de Berger (compaixão, paciência, sensibilidade) que continuam a inspirá-los.

Outros observadores encontraram bons modelos terapêuticos nos filmes. Embora seja uma história a respeito do sobrenatural, *O Sexto Sentido* tem sido enaltecido como um exemplo da dificuldade que os terapeutas podem ter em aceitar as realidades subjetivas dos seus pacientes. No início, o doutor

Crowe não consegue aceitar a realidade do seu jovem paciente, Cole, que declara: “Eu vejo pessoas mortas”. É somente quando o doutor Crowe aceita as percepções de Cole como a verdade do mundo subjetivo deste último que ele é capaz de ajudar Cole a lidar com os fantasmas que o assediam.[\[146\]](#) A falta de conscientização do doutor Crowe dos seus próprios problemas o leva inicialmente a reagir defensivamente quando confrontado com o sistema de crenças de Cole. Recusando-se a acreditar e se afastando, ele evita enfrentar os seus próprios fracassos e as suas limitações.[\[147\]](#) Apesar da perspectiva sobrenatural de *O Sexto Sentido*, podemos ver como um filme

pode revelar verdades sobre a psicoterapia bem-sucedida e os relacionamentos interpessoais bem-sucedidos em geral.[\[148\]](#)

Leitura adicional

- Dine Young, S. *et al.* (2008) Character motivation in the representations of mental health professionals in popular film. [Motivação do personagem nas representações de profissionais da área da saúde mental nos filmes populares]. *Mass Communication and Society*, **11** (1), 82-99.
- Gabbard, G.O. e Gabbard, K. (1999) *Psychiatry and the Cinema*. American Psychiatric Press, Washington, DC.
- Hyder, S.E., Gabbard, G.O. e Schneider, I (1991) Homicidal maniacs and narcissistic parasites: Stigmatization of mental ill persons in the movies [Maníacos homicidas e parasitas narcisitas: a estigmatização de pessoas que sofrem de doenças mentais nos filmes]. *Hospital and Community Psychiatry*, **42** (10), 1044-1048.
- Pirkis, J. *et al.* (2006) On-screen portrayals of

mental illness: Extent, nature, and impacts [Representações na tela da doença mental: extensão, natureza e impactos]. *Journal of Health Communication*, **11** (5), 523-541.

Robinson, D.J. (2003) *Reel Psychiatry: Movie Portrayals of Psychiatric Conditions*. Rapid Psychler Press, Port Huron, MI.

Wahl, O. (1995) *Media Madness: Public Images of Mental Illness*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

A black and white photograph of a man and a woman. The man on the left is wearing glasses and has a surprised expression. The woman on the right has curly hair and is also looking surprised. They are both wearing dark suits. The text "Gênio Desequilibrado — A Psicologia dos Cineastas" is overlaid in the center.

Gênio Desequilibrado —
A Psicologia dos Cineastas

Ilustração 4.1 Woody Allen e Mia Farrow ©
Sipa Press/Keystone.

Capítulo 4

Gênio Desequilibrado

A Psicologia dos Cineastas

Em *Maridos e Esposas* [*Husbands and Wives*], de Woody Allen, Gabe (Allen) e Judy (Mia Farrow) são intelectuais de Nova York. De fora, o casamento deles parece ser um relacionamento urbano moderno

exemplar. Ambos são bem-sucedidos em suas respectivas carreiras ao mesmo tempo que recebem amigos para jantar, frequentam restaurantes e o teatro. No entanto, um profundo mal-estar começa a se manifestar, e Gabe, professor universitário e escritor, se sente atraído por uma de suas alunas, a precoce Rain (Juliette Lewis), de 20 anos. No entanto, depois de flertar com Rain e pilheriar a respeito de anos de psicoterapia discando para o serviço de emergência, ele decide não levar o caso adiante para quebrar um padrão de relacionamentos condenados.

No início da década de 1990, o próprio relacionamento de Woody Allen e Mia Farrow era amplamente encarado

como um relacionamento urbano moderno exemplar. Embora não fossem casados, e mantivessem apartamentos separados, eles fizeram uma dúzia de filmes juntos e, em público, pareciam ser um casal comprometido, com vários filhos adotivos e um biológico. Em 1992, um mês antes do lançamento de *Maridos e Esposas*, foi divulgada a notícia de que Allen havia tido um caso com Soon-Yi, a filha de Mia Farrow de 18 anos (adotada durante o casamento de Farrow com Andre Previn).[\[149\]](#) Allen admitiu que estava apaixonado por Soon-Yi, que nunca havia sido uma figura paterna para ela e que durante algum tempo o seu relacionamento com

Mia Farrow fora platônico e desprovido de motivação emocional.[\[150\]](#)

Os paralelos entre o filme e a realidade — um homem mais velho que se apaixona por uma mulher mais jovem no meio de um monótono relacionamento oculto atrás de uma fachada pública — eram impressionantes. Poderiam ser “apenas uma coincidência”?



Ilustração 4.2 Mia Farrow e Woody Allen como Judy e Gabe em *Husbands and Wives* (1992) [*Maridos e Esposas*] © Zuma Press/Keystone.

Woody Allen minimiza a importância da conexão entre a vida e a arte. Embora reconhecendo que os artistas se apropriam de elementos do que eles

veem no seu ambiente, ele afirma que *Maridos e Esposas*, assim como todos os seus filmes, é uma história ficcional, criada pela sua imaginação.[\[151\]](#) É bem verdade que os paralelos não são perfeitos (Gabe e Judy não têm filhos; Gabe decide não levar adiante o relacionamento com Rain). Não obstante, a maioria das pessoas considera falsa a declaração de Allen de que *Maridos e Esposas* é pura ficção. É evidente para muitos que, nesse exemplo, a arte imita o artista e vice-versa.

A psicobiografia e os cineastas

Este capítulo muda o foco dos filmes para os cineastas. Os filmes não são apenas sobre pessoas, eles são feitos *por* pessoas — brilhantes, egocêntricas, veementes e, talvez, um pouco desequilibradas. Uma olhada na seção de biografias da livraria ou nos tabloides do supermercado deixará claro que, de Orson Welles a Lindsay Lohan, o público está apaixonadamente interessado na vida das pessoas que fazem os filmes. Este capítulo examina como as experiências, a personalidade, os valores e as motivações inconscientes dos cineastas estão

refletidos no seu trabalho.

A psicobiografia é o estudo da vida humana ao longo da vida de uma pessoa.[\[152\]](#) Assim como um biógrafo habitual, o psicobiógrafo compila detalhes da vida de uma pessoa e justifica por que certos eventos são importantes. No entanto, na psicobiografia, as dimensões da personalidade subjacentes aos comportamentos observáveis da pessoa são realçadas. Não raro, existe a tentativa de explicar esses padrões por meio de uma teoria particular do desenvolvimento humano. Erik Erikson, por exemplo, usou a sua teoria do desenvolvimento (frequentemente

chamada de Oito Estágios do Homem) para analisar Martinho Lutero, colocando ênfase no desenvolvimento da sua identidade na adolescência e no início da idade adulta.[\[153\]](#)

As biografias são geralmente a respeito de pessoas que viveram aos olhos do público (políticos e intelectuais proeminentes). Isso também se aplica às psicobiografias, e elas têm uma preferência por artistas e escritores, resultando em análises de Vincent van Gogh, Sylvia Plath e Elvis Presley.[\[154\]](#) Não é de causar surpresa que a primeira psicobiografia tenha sido a análise de Freud sobre a vida e o trabalho criativo de Leonardo da Vinci.[\[155\]](#) Uma das razões pelas quais Da Vinci

proporcionou um tema tão fértil foi o fato de ele ter deixado para trás uma grande quantidade de quadros e cadernos (produtos simbólicos) que lançaram luz sobre a sua vida interior. Na psicobiografia, as criações de um artista são tratadas como versões vitalícias dos testes projetivos usados na avaliação psicológica (na qual os desenhos e as histórias da pessoa são considerados reflexos do eu interior).[\[156\]](#)

Quando aplicada ao cinema, a psicobiografia parte do princípio de que todos os elementos simbólicos (os diálogos, as roupas e até mesmo os movimentos da câmera) representam a

constituição das pessoas que os criaram. Os psicobiógrafos vão além do “o quê” da carreira de um cineasta para perguntar “por quê?”. Por que os filmes de Hitchcock incorporam tanta ansiedade? Por que Jack Nicholson sempre interpreta rebeldes? Embora poucas psicobiografias de cineastas tenham sido elaboradas por psicólogos diplomados,[\[157\]](#) a técnica de fazer ligações entre os aspectos pessoais da vida de um cineasta e a sua arte é difundida.

***Auteurs*[\[158\]](#): o perfil dos diretores**

Um dos avanços mais importantes na área dos estudos de cinema foi o surgimento, na década de 1950, da teoria do *auteur*, quando críticos de cinema franceses argumentaram que o foco deles deveria ser os diretores que impregnavam o seu trabalho com uma visão pessoal que exibia uma coerência estilística e temática.[\[159\]](#) A crítica original do *auteur* defendia diretores particulares como exemplos, porém, mais do que isso, significava que os filmes, assim como os romances, os poemas e as peças teatrais, poderiam agora ter “autores”. Uma das

consequências involuntárias da teoria foi que os diretores se tornaram maduros para a análise biográfica. Se acreditarmos que os filmes são os reflexos da visão pessoal de um indivíduo, então os filmes em si darão acesso à vida do diretor para estudo.

Alfred Hitchcock

A presença de Hitchcock, tanto como personalidade quanto como artista, paira proeminentemente sobre os seus filmes. Observe a fascinação da audiência com as suas breves aparições em muitos dos seus filmes.[\[160\]](#) O biógrafo Donald Spoto acredita que existe uma estreita conexão entre o próprio caráter

complexo e paradoxal de Hitchcock e os seus filmes: “Os filmes de Hitchcock [são] os seus cadernos e diários... a sua descrição quase maníaca era uma maneira deliberada de desviar a atenção daquilo que os filmes realmente eram: documentos surpreendentemente pessoais”.[\[161\]](#) Externamente, esse não parece ser o caso. Nenhum dos filmes de Hitchcock é a respeito de um inglês corpulento e brincalhão que leva uma vida tranquila no sul da Califórnia. Mas Spoto afirma que, se examinarmos a vida e os filmes de Hitchcock, encontraremos um homem de extremas contradições. A *persona* pública de um homem simples, de família, que simplesmente adorava fazer filmes

contrasta com uma vida interior mais sombria de culpa, ansiedade e raiva — daí o título que Spoto deu à biografia, *The Dark Side of Genius* [O lado sombrio do gênio] (1983).

Um dos episódios favoritos de Hitchcock, ocorrido na sua infância, foi quando ele cometeu uma pequena transgressão e seu pai, William, pediu a um amigo policial que deixasse Alfred por um breve período na cadeia para que ele aprendesse uma lição. Hitchcock usava essa história para explicar o medo da prisão e da polícia que o acompanhou a vida inteira.[\[162\]](#) Seu pai é retratado como um disciplinador emocionalmente distante, uma imagem

compatível com o pouco que se sabe a respeito dele. Spoto especula que a morte dele quando Hitchcock tinha apenas 15 anos talvez tenha lhe causado culpa em virtude dos sentimentos de hostilidade (talvez até mesmo um desejo de morte) que ele nutria pelo severo pai.[\[163\]](#) Apresentações da autoridade como não confiável, opressiva e potencialmente perigosa estão por toda parte nos filmes de Hitchcock: os chefes dos espiões em *Interlúdio* [*Notorious*] que insensivelmente colocam Alicia (Ingrid Bergman) em uma situação perigosa; o ameaçador policial de motocicleta em *Psicose*; o sistema judicial imperfeito que condena um homem inocente (Henry Fonda) em *O*

Homem Errado [The Wrong Man] e assim por diante.

Embora Hitchcock parecesse encarar o incidente da prisão na infância como uma pilhéria macabra, isso demonstra pelo menos um fragmento de conscientização da conexão entre a sua vida e a arte. Talvez tenha havido outras conexões que Hitchcock não estivesse tão disposto a discutir publicamente. Ele era famoso pelas suas nada lisonjeiras representações de figuras maternas, o que é exagerado no personagem de Madame Sebastien (Leopoldine Konstantin) em *Interlúdio*, especialmente na cena em que ela acende um cigarro, assume um olhar

ameaçador e pensa em como livrar o seu covarde filho nazista Alexander (Claude Rains) do casamento com uma espiã americana. *Psicose*, *Marnie*, *Intriga Internacional* [*North by Northwest*] e outros filmes oferecem exemplos de mães controladoras ou pervertidas. Spoto sugere que essas mães podem espelhar a ambivalência de Hitchcock a respeito da sua própria mãe, com quem ele viveu até se casar com Alma Reville, quando estava no final da casa dos 20 anos. Consta que ele era muito próximo dela, embora possa ter ficado ressentido quando ela ficou deprimida depois que o pai de Hitchcock morreu e passou a necessitar de substanciais cuidados.[\[164\]](#)

Spoto acredita que a ansiedade de Hitchcock em relação às mães e à maternidade continuou no seu relacionamento com Alma. Ela teve uma enorme influência na vida e no trabalho dele. Spoto caracteriza a maior parte do relacionamento privado deles como platônico.[\[165\]](#) Além disso, essa tensão pode ser encontrada nos filmes de Hitchcock. Em *Um Corpo que Cai* (1958), Midge (Barbara Bel Geddes) é atraente, inteligente e dedicada ao protagonista, Scotty (Jimmy Stewart). Eles têm uma estreita amizade que se remete à época em que estavam na faculdade e eram noivos. No entanto Scotty aceita Midge como algo natural,

desprezando em um determinado momento a preocupação dela com o comentário “Isso é terrivelmente maternal da sua parte”.

De acordo com Spoto, a insegurança de Hitchcock a respeito da sua falta de atrativos físicos o conduzia a relacionamentos obsessivos com as suas atrizes principais. O “tipo” de Hitchcock (loura, sofisticada, fria e inacessível) apareceu nos seus filmes desde a década de 1940 até a de 1960 (por exemplo, Ingrid Bergman, Tippi Hedren, Grace Kelly, Kim Novak) Hitchcock teve relacionamentos notoriamente intensos com essas atrizes. Ele podia ser atencioso e demonstrar adoração; Grace Kelly descreveu

afetuosamente como Hitchcock pedia a sua opinião a respeito do seu guarda-roupa em *Disque M para Matar* [*Dial "M" for Murder*].[\[166\]](#) Ele também podia ser perversamente controlador e mantinha padrões extraordinariamente irrealistas. Ficou furioso quando Vera Miles precisou abandonar *Um Corpo que Cai* quando engravidou do seu terceiro filho. Ele disse a ela que “uma criança era de esperar, duas eram suficientes, mas que três era obsceno”.[\[167\]](#)

Spoto considera *Um Corpo que Cai* o exemplo perfeito das obsessões psíquicas de Hitchcock. Durante a primeira metade do filme, Scotty anda

atrás da misteriosa e fantasmagórica Madeleine (Kim Novak), esposa de um rico colega seu da faculdade, por uma São Francisco igualmente misteriosa e fantasmagórica. Inicialmente, ela é idealizada e está fora de alcance. No entanto, assim que Scotty começa a ter um caso com ela, Madeleine cai de um lugar elevado e morre. Scotty não conseguiu salvá-la porque ficou paralisado pelo seu medo de altura. Na segunda metade do filme, Scotty tenta remodelar Judy (também interpretada por Kim Novak), uma moça comum, de cabelos castanhos, parecidíssima com Madeleine. Ele é implacável, meticuloso e insensível enquanto transforma Judy na sua lembrança de

Madeleine. Com o tempo, ele descobre que Madeleine e Judy são a mesma pessoa, contratada para fazer parte de uma conspiração que envolve assassinato.

Enquanto arrasta Judy escada acima no campanário de uma missão, Scotty articula o seguinte diálogo com a voz entrecortada:

Ele [o assassino] remodelou você, não foi? Ele remodelou você exatamente como eu fiz — só que melhor. Não apenas as roupas e o cabelo, mas a aparência, o jeito e as palavras... E depois, o que ele fez? Ele treinou você? Ele fez você ensaiar? Ele

explicou para você exatamente o que você tinha que fazer e dizer?

Spoto acredita que essa fala não é simplesmente uma descrição das ações dos personagens em *Um Corpo que Cai*, mas que ela também descreve a atitude e a maneira como o próprio Hitchcock tratava as suas atrizes principais.

Martin Scorsese

Para uma indústria que é frequentemente acusada de ser secular e agnóstica, é interessante como muitos dos grandes diretores estão preocupados com temas religiosos e espirituais. Quando Martin Scorsese dirigiu *A Última Tentação de*

Cristo [The Last Temptation of Christ] em 1988, ele levou para primeiro plano as suas preocupações religiosas, mas esses temas estavam evidentes em todos os seus filmes anteriores — inclusive nos discursos pseudobíblicos de Travis (Robert De Niro) em *Taxi Driver* a respeito da chuva vindoura que lavaria as ruas imundas da cidade e nas preocupações religiosas de Charlie (Harvey Keitel) em *Caminhos Perigosos [Mean Streets]*.

O biógrafo Vincent LoBrutto argumenta que grande parte do talento visual e da sensibilidade estética deriva dos rituais e sacramentos da Igreja Católica — o foco no sangue e no corpo, os mitos intensos, uma rica paleta de

cores recordativas do vitral. Essas imagens se justapõem aos temas cinematográficos encontrados nos filmes de gladiadores, epopeias históricas e espetáculos religiosos que eram populares quando Scorsese estava crescendo na década de 1950.[\[168\]](#)

É claro que essas imagens e esses temas não são exclusivos da Igreja Católica; estão também relacionados a influências pagãs que recuam ainda mais na tradição siciliana de Scorsese.[\[169\]](#) Embora o catolicismo fosse importante para a família de Scorsese nos seus anos de crescimento, uma desconfiança da Igreja estava sempre presente e ninguém na sua família era exclusivamente

devoto. LoBrutto conclui que, em última análise, o cinema era a verdadeira religião de Scorsese e que o catolicismo era importante principalmente por causa dos seus recursos visuais.[\[170\]](#) Não obstante, Scorsese aparentemente interiorizou mais do que a sua família os costumes e o dogma da igreja; ele frequentou o seminário por um breve período e pretendia ser padre. O cinema ganhou, mas os temas religiosos da culpa e da redenção formam a espinha dorsal do seu trabalho. Embora LoBrutto enfatize a culpa sexual nas primeiras preocupações de Scorsese, um sentimento mais amplo de ser inadequado como ser humano ainda assedia Scorsese: “Eu levava o

Evangelho muito a sério. Eu me perguntava na época e ainda me pergunto se não deveria largar tudo e ajudar os pobres. Mas eu não era, e ainda não sou, forte o bastante”.[\[171\]](#)

De uma maneira compatível com essa falta de determinação, muitos dos seus personagens lutam pela redenção, mas raramente a encontram. Em *Taxi Driver*, a redenção de Travis Bickle aos olhos da imprensa e da lei é demonstrada como sendo irônica e falsa. Somente o personagem de Jesus em *A Última Tentação de Cristo* é forte o bastante para inequivocamente fazer a escolha certa.

Akira Kurosawa

Os psicobiógrafos, assim como muitos psicólogos do desenvolvimento desde Freud, tendem a prestar uma atenção especial nos eventos da infância — inclusive o relacionamento com os pais, as dificuldades econômicas e as experiências traumáticas. Embora a infância seja importante, a sua influência pode ser vista com exagero. Os aspectos do desenvolvimento da idade adulta não têm recebido igual atenção.

Uma abordagem que abarca a vida inteira da carreira do diretor japonês Akira Kurosawa propicia uma alternativa.[\[172\]](#) Os filmes de Kurosawa mais famosos e aclamados

pela crítica como *Os Sete Samurais* [*The Seven Samurai*] e *Rashomon* foram produzidos na década de 1950, quando Kurosawa já estava na casa dos 40 anos; ele viveu até os 88 e fez filmes até a década de 1990, embora, na sua maior parte, estes últimos não sejam tão celebrados quanto os seus trabalhos mais antigos. Talvez a avaliação dos filmes posteriores de Kurosawa se baseie em um equívoco de desenvolvimento — críticos avaliando o estilo mais antigo de um artista experiente a partir de uma perspectiva analítica de meia-idade.

Como muitos artistas, Kurosawa se voltou para dentro de si à medida que foi envelhecendo. Depois de muita

confusão pessoal e uma tentativa de suicídio, a partir de meados da década de 1970 ele decidiu conscientemente fazer filmes que eram mais autobiográficos, mas também menos realistas. Alguns críticos encaram essa mudança como uma perda de foco artístico e controle. No entanto, ao liberar a história e abandonar a propensão cinematográfica juvenil para a ação, os filmes posteriores de Kurosawa captam a quietude reflexiva de uma vida contemplativa. *Sonhos [Dreams]* (oito vinhetas que personificam os sonhos do próprio Kurosawa) é uma tentativa de criar “espaço biográfico” para a resolução de

forças vitais anteriormente
conflitantes.[\[173\]](#) Essa realização
artística só foi possível em
consequência da acumulação de
experiências de vida tanto dentro quanto
fora do cinema.

Olhando as estrelas: o perfil de atores

A maioria dos astros e das estrelas de cinema tem uma *persona* pública instantaneamente reconhecível — qualidades que são atrativas e fascinantes. Essa percepção pública é frequentemente exagerada, já que essas pessoas tendem a representar repetidamente variações do mesmo personagem. Até mesmo em locais públicos, como o da festa da entrega do Oscar, elas apresentam uma versão estilizada de si mesmas. Essas aparições em público se tornam efetivamente outro papel que contribui para a sua qualidade de estrela. No final, é esse estrelato que

sobrepuja tanto o seu papel no cinema quanto a realidade da sua vida cotidiana. Os fãs passam a sentir que conhecem esses astros e essas estrelas. De algumas maneiras, parece que eles têm qualidades humanas normais e que é possível estabelecer uma conexão com eles. No entanto, de outras maneiras, eles não são de modo nenhum como as outras pessoas. Na verdade, eles são “extraordinários” e de certa maneira mais puros.[\[174\]](#)

O poder do estrelato é tão intenso que, no caso de muitos filmes de Hollywood, é possível defender o argumento de que os astros e as estrelas são os verdadeiros *auteurs*. Um filme de John

Wayne ou um filme de Will Smith define quais devem ser as características do filme e qual deve ser o aspecto dele. A tarefa dos outros cineastas, inclusive dos diretores e roteiristas, é construir o filme ao redor do astro ou da estrela.

A psicobiografia dos astros e das estrelas de cinema explora como os papéis de um ator, a sua *persona* pública e a sua vida privada se misturam. É improvável que os filmes sejam réplicas transparentes da personalidade subjacente de um ator, mas podem funcionar como prismas distorcidos para a sua realidade psicológica.

Jack Nicholson

O acervo de trabalho de Nicholson é impressionante, particularmente dos filmes que ele fez na década de 1970, de *Cada Um Vive Como Quer* [*Five Easy Pieces*] a *O Iluminado* [*The Shining*]. Embora esses filmes tenham sido dirigidos por famosos diretores, os críticos acham que o que os define é o desempenho de Nicholson. Como ator, Nicholson projeta a intensidade e a complexidade psicológica da atuação cinematográfica pós-Marlon Brando, mas também é uma reversão a uma Hollywood mais velha no sentido que ninguém jamais diria que ele “desaparece” nos seus papéis. Independentemente do personagem,

parte da sua atratividade é que ele é sempre “Jack sendo Jack”, uma característica que incita a análise psicobiográfica.

O livro *Jack's Life* (1994) de Patrick McGilligan explora uma variedade de temas psicobiográficos, mas é a ascendência de Nicholson que se destaca como extremamente incomum. Quando Jack nasceu, a sua mãe, June, tinha 18 anos. Não se sabe ao certo quem era o pai. Para permitir que a filha seguisse uma carreira no *show business*, a avó de Jack, Ethel May, assumiu o papel de criar Jack, dizendo a ele que era sua mãe e que June era sua irmã. O avô de Jack e pai nominal, John J., foi embora de casa quando Jack era bebê,

embora eles continuassem a ter contatos esporádicos na fase de crescimento de Jack.[\[175\]](#) Nicholson só veio a descobrir as verdadeiras circunstâncias do seu nascimento quando foi procurado por um repórter da revista *Time* na ocasião em que *Chinatown* estava sendo lançado em 1974. Ao que consta, essa revelação causou um forte impacto emocional em Nicholson, e ele contou a história, com os olhos marejados de lágrimas, para vários confidentes.[\[176\]](#)

Começando com o discurso infame de Bobby Dupee sobre o “sanduíche de salada de frango” em *Cada Um Vive Como Quer*, a atuação de Nicholson se tornou associada a intensas explosões

emocionais. Essas explosões frequentemente contêm um intenso ar de moralismo. Em *Um Estranho no Ninho*, McMurphy é aquele que conta nobremente a verdade no ambiente opressivo da ala psiquiátrica de um hospital. Em antigas entrevistas, Nicholson enfatizava a importância que a sua família sempre colocara na sinceridade.[\[177\]](#) O biógrafo McGilligan afirma que os acessos cinematográficos de Nicholson foram lapidados quando o jovem Jack queria a atenção das mulheres do salão de beleza da sua avó.[\[178\]](#) Esse comportamento, aliado ao fato de que importantes segredos não lhe estavam sendo revelados, podem nos levar a

reinterpretar os acessos adultos de Bobby, McMurphy e de outros personagens de Nicholson. Vistas por esse prisma, essas explosões se tornam frenéticas, perscrutadoras, em busca de qualidade onde a verdade não é algo que foi encontrado, mas sim uma coisa que os personagens, assim como Nicholson, estão desesperadamente tentando obter.

Angelina Jolie

Angelina Jolie talvez seja a jovem atriz mais proeminente da era moderna. Desde que ganhou o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante em 2000 por *Garota, Interrompida*, Jolie tem sido uma presença regular na mídia, seja por

causa dos seus papéis no cinema, da sua vida pessoal ou das suas atividades humanitárias. Uma constante característica da sua *persona* pública é a sua sexualidade. Até mesmo em um filme que contém um mínimo conteúdo sexual explícito como *Lara Croft: Tomb Raider*, o seu corpo “sarado” é quase fetichizado. O que torna Angelina Jolie particularmente moderna é a sua liberdade sexual, particularmente com relação a práticas como a *bondage*,[\[179\]](#) a bissexualidade e a tatuagem que são geralmente associadas a estilos de vida alternativos. As observações de Freud a respeito do poder motivador da sexualidade são claras do ponto de vista da celebridade

de Jolie, mas dificilmente poderíamos dizer que ela é tratada como um segredo.

A única biografia importante de Jolie até agora, *Angelina: An Unauthorized Biography*, de autoria de Andrew Morton, dedica uma substancial atenção à sua imagem sedutora. A obra inclui bissexualidade, fetiche sadomasoquista e relacionamentos românticos com várias pessoas famosas, bem como temas considerados patológicos como a automutilação (também chamada de *cutting*), o uso de drogas, distúrbios alimentares e uma “fascinação por facas”. Seu trabalho humanitário e com as crianças também está incluído, porém, curiosamente, não há ocorrências

da atuação e de outros temas profissionais geralmente proeminentes nas biografias dos cineastas. Trechos como o seguinte estão espalhados livremente pela obra: “Embora houvesse uma hesitação sexual no filme, entre os atores e a equipe de filmagem [de *Rebeldes (Foxfire)*] não existia essa inibição, com a filmagem de oito semanas se transformando em uma longa e decadente experiência de uma sociedade feminina universitária”.[\[180\]](#)

Morton tenta explicar a sexualidade de Jolie como resultado de sua infância e de sua criação. Um relacionamento homossexual quando ela estava no início da casa dos 20 anos é interpretado como a tentativa de um desejo de vingança

contra o pai, o ator Jon Voight, porque ela sabia que ele não aprovaria. Morton reforça a sua análise da bissexualidade de Jolie se utilizando da opinião de um psicanalista — “A bissexualidade é parte de estar perdido... Se você não entende a si mesmo e não sabe do que você precisa, você vai experimentar” — e de um psicólogo (com referência ao fato de Jolie ter sido supostamente deixada sem cuidados no berço) — “Se você é [uma mulher] carente de intimidade, se você foi abandonada, você se sente um lixo. Se você sente atração por uma mulher, a coisa vai acabar se tornando sexual.”[\[181\]](#)

Essas opiniões, particularmente no

que se refere à conexão causal entre o apego do recém-nascido e a bissexualidade, não são aceitas pela maioria dos profissionais da área da saúde mental, e a verdade delas é questionável. No entanto elas conseguem fornecer explicações que são mais chocantes e provocantes do que os comportamentos que elas estão tentando explicar. Em vez de ela estar simplesmente envolvida em um relacionamento homossexual, os leitores formam a imagem de Angelina Jolie como uma menina rebelde e perdida correndo pela cidade de Los Angeles buscando desesperadamente a mãe enquanto passa por muitas “experiências”. Esse é o tipo de coisa

que confere má fama aos psicobiógrafos.

A psicologia do elenco

Apesar da atenção exagerada concedida aos astros e às estrelas de cinema bem como aos diretores mais destacados, os filmes não são feitos individualmente. Por mais carismático que seja um ator ou por mais visionário que seja um diretor, os cineastas não trabalham sozinhos. Os filmes são o reflexo de muitas pessoas trabalhando juntas com um propósito compartilhado ao longo de um amplo intervalo de tempo. Mais do que a soma dessas experiências individuais, as peças se encaixam de uma maneira exclusiva. O famoso aforismo “o todo é maior do que a soma das partes”[\[182\]](#) pode ser facilmente

aplicado à psicobiografia.

O diretor italiano Bernardo Bertolucci teve uma revelação a respeito da interdependência do elenco e da equipe no set da sua epopeia histórica *1900*:

Durante um longo tempo, achei que um filme era a expressão de uma pessoa. Foi por isso que comecei a fazer filmes quando eu era muito jovem. Eu estava vindo diretamente da experiência de ser um poeta. [Com o tempo] tive de aceitar que o filme também era a expressão e o resultado de uma criação coletiva. Todo mundo na equipe, todo mundo no set, participa dos meus filmes.[\[183\]](#)

A psicologia coletiva de cada participante também é transmitida para o filme. Bertolucci ressalta que o emprego de pastores não profissionais acrescentou um ar de autenticidade a um filme sobre a história da Itália. E a atriz Fiona Shaw compara a equipe do filme a uma família (se bem que de uma maneira peculiar, já que todo mundo no set estava evitando as suas verdadeiras famílias[\[184\]](#)). Uma visão mais tenebrosa de como a psicologia do grupo pode afetar o produto final é captada nos comentários de Francis Ford Coppola a respeito de *Apocalypse Now*: “Foi de certa maneira como a Guerra do Vietnã, um grupo de pessoas

foi para o mato e todas ficaram malucas”.[\[185\]](#) Para melhor ou para pior, as interações de muitas pessoas se reunindo são responsáveis pelos significados e sentimentos fundamentais contidos em um filme.

Tem havido recentemente a tendência de filmar histórias épicas em uma série de vários filmes (*O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*), o que requer que o elenco e a equipe trabalhem intensamente durante um longo período de anos, às vezes filmando em locais fisicamente estimulantes. Como todos os grandes sucessos de bilheteria modernos, esses filmes têm uma abundância de efeitos visuais, mas o seu sucesso fenomenal tem igualmente a ver

com os elos entre os personagens. Os atores envolvidos nessas filmagens maratônicas falam comoventemente a respeito da intensa camaradagem que se desenvolve entre o elenco e a equipe. As amizades que se formam atrás das câmeras se manifestam nos filmes. O diretor de *Harry Potter*, David Yates, expressou esse sentimento com relação a uma das cenas finais com Harry (Daniel Radcliffe), Hermione (Emma Watson) e Ron (Rupert Grint): “Não eram apenas os atores interpretando a cena. Eram os jovens refletindo sobre o fato de estarem crescendo nesse mundo cinematográfico, e acredito que um pouco disso acabou indo [parar no filme]”.[\[186\]](#)

Psicologia para cineastas: o caso de Woody Allen

A psicologia não serve apenas para psicólogos. As ideias de Freud e Jung se espalharam além do meio acadêmico e do consultório do terapeuta, tendo sido adotadas por leigos, entre eles os biógrafos. Alguns cineastas foram influenciados por conceitos psicológicos na sua vida e na sua arte, fornecendo muitas dicas e conselhos práticos para a indústria cinematográfica.

Uma das ocorrências mais significativas no teatro e no cinema do século XX foi o chamado Método. Baseado no trabalho de Stanislavski, ele

foi desenvolvido por Lee Strasberg para o seu Actors Studio e popularizado por atores das décadas de 1940 e 1950, entre eles Marlon Brando, James Dean e Paul Newman. O Método de Atuação encoraja os artistas a procurar as emoções e motivações para os seus personagens dentro de si mesmos. Essa mudança de direção para dentro foi parte de um *zeitgeist*[\[187\]](#) pós-freudiano que enfatizava a experiência subjetiva e múltiplos níveis de consciência.[\[188\]](#)

Alguns psicólogos acondicionaram ideias psicológicas especificamente para ajudar atores, diretores e roteiristas a desenvolver personagens que fossem

psicologicamente complexos e realistas. Os roteiristas são incentivados a associar os seus personagens a antigos arquétipos, como o do herói, do sábio e do louco, para criar uma ligação mais profunda com o público.[\[189\]](#) A meta não é apenas ter acesso a partes do eu único de uma pessoa, mas sim estabelecer uma conexão com as partes do eu que todo mundo tem.

Vários astros e estrelas, diretores e magnatas do cinema experimentaram pessoalmente a psicologia clínica. No livro *Hollywood on the Couch*, Stephen Farber e Marc Green (1993) investigam a longa, intensa e, às vezes, inapropriada história de cineastas que foram enfeitiçados pela psicologia,

particularmente a psicanálise. Em 1924, Samuel Goldwyn ofereceu a Sigmund Freud 100 mil dólares para que ele ajudasse a criar uma história de amor com ideias psicanalíticas.[\[190\]](#) Freud recusou a proposta sem fazer comentários, mas muitos outros psicanalistas estavam disponíveis para oferecer ajuda. A maioria dos métodos destes últimos não correspondia aos padrões modernos de tratamento. Um psiquiatra contratado para aconselhar Judy Garland nos períodos de crise durante as filmagens de *O Pirata* [*The Pirate*] ajudou o produtor e o diretor, Arthur Freed e Vincente Minnelli, na montagem do filme.[\[191\]](#) Esse tipo de

influência dos psicólogos continuou em Hollywood durante décadas. Nas décadas de 1980 e 1990, o psicólogo popular John Bradshaw desenvolveu um relacionamento profissional com uma série de celebridades, entre elas Barbra Streisand. Ele influenciou a produção de *O Príncipe das Marés*, tanto na caracterização de Barbra Streisand da doutora Lowenstein quanto no recurso da trama baseado em uma revelação catártica de abuso.[\[192\]](#)

No entanto, é Woody Allen que é mais estreitamente associado à psicologia na imaginação do público. Seguramente a terapia desempenha um papel proeminente em muitos dos seus filmes. Em *Maridos e Esposas*, uma prateleira

com livros de Freud está visível atrás de Gabe enquanto ele conduz entrevistas autorreveladoras com um documentarista invisível/quase terapeuta. Em *A Outra [Another Woman]*, Marion (Gena Rowlands) tem a sua vida alterada quando entreouve uma paciente suicida conversando com a sua analista. Nos filmes de Allen, a terapia é apresentada como parte do estilo de vida intelectual de Nova York. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, Alvy (Allen) até mesmo custeia a análise da sua namorada terapeuticamente ingênua, Annie (Diane Keaton). Ocasionalmente, os terapeutas de Allen são rudemente satirizados,

como quando Helen (Demi Moore) em *Desconstruindo Harry* [*Deconstructing Harry*] repetidamente encerra a terapia para iniciar casos amorosos com clientes, ou o terapeuta de Mary (Keaton) em *Manhattan* que Isaac (Allen) ridiculariza dizendo “Você não fica desconfiada quando o seu analista telefona para a sua casa às três horas da manhã e chora no telefone?”.[\[193\]](#)

A presença de terapeutas nos filmes de Allen não causa surpresa. Allen começou a fazer terapia em 1959 quando estava com 24 anos; na década de 1990, ele já havia feito uma psicanálise prolongada, por períodos intermitentes, com cinco diferentes analistas.[\[194\]](#) Entretanto, além de reconhecer que ele é

um cliente de psicoterapia de longo prazo, os biógrafos de Allen pouco disseram a respeito do conteúdo específico da sua análise ou do papel que ela tem desempenhado na sua vida, já que, além das piadas ocasionais e generalizações, Allen raramente fala sobre a sua própria análise.

Apesar desse contraste entre o Woody Allen público e o privado, muitas pessoas partem do princípio de que existe pouca diferença entre os dois. Para os seus fãs, ele parece tão familiar que muitos se sentem à vontade chamando-o de “Woody”. Poucas pessoas imaginavam que a vida pessoal de Hitchcock fosse de alguma maneira

parecida com os seus filmes de suspense, mas muitas pessoas acreditam que a vida de Allen em Manhattan é semelhante às retratadas em *Noivo Neurótico*, *Noiva Nervosa*, *Manhattan* e *Maridos e Esposas*. E enquanto os atores principais de Hitchcock (Cary Grant, Jimmy Stewart, Henry Fonda) não têm nenhuma semelhança física ou de personalidade com ele, Woody frequentemente interpreta os permutáveis protagonistas nos seus filmes. Mesmo que essa similaridade seja atribuível à sua limitada amplitude de atuação, ela enfatiza uma personalidade singular. Ocasionalmente, em filmes dirigidos por Allen como *Celebridades [Celebrity]*, parece que o

protagonista (Kenneth Brannagh) faz uma personificação de Woody Allen. Por todas essas razões, a maioria dos fãs pressupõe que o personagem de Woody é bem parecido com o próprio Allen.

Como o público achava que “conhecia” Allen, o final desastroso do seu relacionamento com Mia Farrow perturbou muitas pessoas. Quando irrompeu o escândalo, eu já estava fazendo o meu treinamento clínico em psicologia havia alguns anos, e esse era um tema que dava origem a conversas acaloradas. Como Allen estava associado à psicologia, e muitos dos meus colegas eram seus fãs, todo o

assunto parecia vagamente constrangedor. Entre as pessoas que eu conhecia, havia o consenso de que, com todos aqueles anos de análise, Allen deveria ter aprendido que não era uma boa ideia se envolver com a filha adotiva da sua cara-metade. Antes do caso, a psicoterapia apresentada nos filmes de Woody Allen podia ser descartada como uma sátira suave, mas, depois do fato, prevaleceu a esmagadora impressão de que a psicoterapia era um meio de os intelectuais entediados se entreterem.[\[195\]](#)

Talvez fosse prudente para a psicologia simplesmente enterrar a sua associação com Allen. No entanto, psicólogos e psiquiatras continuam a

analisar os filmes de Allen por causa das descrições deles da psicoterapia e dos relacionamentos humanos em geral. Alguns comentaristas os veem como modeladores do princípio psicodinâmico essencial de que o autoentendimento é um processo permanente de estabelecer conexões entre o passado, o presente e o futuro.[\[196\]](#) Pessoalmente, ainda acho *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* ao mesmo tempo hilário e sagaz. Para melhor ou para pior, a psicologia desempenhou um papel na vida de Allen enquanto os seus filmes influenciaram a maneira como a psicologia é compreendida tanto pelos psicólogos

quanto pelos não psicólogos. E embora possamos ficar tentados a separar a arte do artista, no caso de Allen isso realmente não é possível.

Últimas tomadas: avaliação da psicobiografia

Fazer perguntas perspicazes sobre as origens psicológicas do trabalho de um artista não significa necessariamente que as respostas serão profundas — não raro, essas perguntas abrem a porta para uma psicanálise fácil e vulgar (“O cineasta X sofre de ansiedade da castração”) ou para difamações do nível de tabloides (“A mãe do cineasta Y era uma prostituta”). Os psicobiógrafos sérios precisam desenvolver critérios definidos para separar as chocantes especulações da psicobiografia.

Uma boa psicobiografia deve demonstrar coerência e

conformidade.[\[197\]](#) Todos os “fatos” da vida de uma pessoa devem se encaixar em qualquer afirmação psicológica abrangente que estiver sendo feita. Os fatos que vão de encontro à teoria que está sendo desenvolvida não devem ser desprezados, mas sim integrados em uma teoria revisada. Além disso, as interpretações não devem ser baseadas em uma única ocorrência, mas sim confirmadas por múltiplas observações.[\[198\]](#) Portanto, se um cineasta escrever uma carta de teor emocional para a mãe, essa atitude não deve ser vista por si só como uma evidência de importantes problemas de dependência.

Entre os erros comuns na psicobiografia estão a reconstrução na qual o psicobiógrafo especula a respeito de eventos desconhecidos para apoiar uma interpretação. A conjectura não comprovada de Spoto de que Hitchcock tinha o desejo de que o seu severo pai morresse se encaixaria nessa categoria.[\[199\]](#) Até mesmo Freud cometeu graves erros de omissão e interpretação forçada na sua análise de Leonardo da Vinci, erros que contam mais a respeito da psique de Freud do que do seu tema.[\[200\]](#)

Outro perigo da psicobiografia é a patografia — conceituar toda a vida de uma pessoa em função de uma patologia

ou doença.[\[201\]](#) Esse tipo de crítica tem orientado teorias inteiras. Freud começou observando os seus pacientes deficientes e em seguida criou uma teoria geral da mente para explicar as deficiências deles. Os exemplos que apresentei (os relacionamentos conflitantes de Hitchcock com as mulheres ou os segredos de família de Nicholson) também são culpados de focalizar a patologia. Essa orientação pode conduzir a uma visão unilateral das pessoas. Os vínculos de amizade que aparecem na tela em *Harry Potter* são um exemplo alternativo compatível com a psicologia positiva, um movimento em direção a uma orientação mais otimista e construtiva para a área.[\[202\]](#)

No entanto é difícil evitar a psicopatologia na psicobiografia dos artistas. Shakespeare usa a frase “imaginação poderosa” em *Sonhos de Uma Noite de Verão* para captar a atividade mental compartilhada pelos poetas e pelos loucos.[\[203\]](#) Seguramente existem indícios casuais de que a genialidade e a doença mental possam estar interligadas. Pense nos artistas/músicos/escritores que vivenciaram períodos de psicose: Kandinsky, Van Gogh, Schumann, Poe, Pound, Woolf, Plath, Hemingway e Blake.[\[204\]](#) Outras listas poderiam ser geradas para distúrbios como a depressão, a ansiedade e a mania. A

proporção de pessoas eminentes, particularmente artistas e poetas, que sofreram de uma significativa psicopatologia é muito maior do que a da população em geral.[\[205\]](#) A relação entre a criatividade e a doença mental é ainda mais pronunciada, tendo em vista como as criações imaginativas podem assumir as qualidades de sonhos e os estados alterados de consciência. A psicobiografia ideal trata dos aspectos prejudiciais da vida dos artistas sem reduzi-los a um mero diagnóstico clínico.

Os filmes oferecem aos cineastas diferentes tipos de escoadouros psicológicos. Alguns são autobiográficos na maneira como

representam eventos que são recriações do passado do cineasta. Isso pode ser feito por causa da nostalgia ou talvez como uma oportunidade de lidar com os problemas do passado. Ambas as tendências são encontradas nos filmes de Woody Allen.

Para alguns cineastas, o seu trabalho se torna um substituto para as suas fantasias a respeito de vidas alternativas. As pessoas criam a arte para expandir o seu leque de experiência, para fingir estar em um tempo e lugar diferentes. Como um veículo criativo, os filmes são particularmente eficazes para possibilitar que os artistas explorem

mundos mágicos (*Harry Potter*), locais exóticos (*Um Corpo que Cai*) ou eventos históricos (*1900*).

Os cineastas também tendem a fazer filmes a respeito das coisas que eles desejam. Freud comparava a narrativa criativa a crianças brincando de faz de conta ou adultos sonhando acordados. Ele argumentava que todas essas pessoas estavam se entregando à *satisfação do desejo*.[\[206\]](#) Embora a realidade possa impedir que as pessoas adquiram amor, riqueza e poder ilimitados, essas limitações podem ser superadas nas histórias. Por outro lado, os filmes também contêm imagens de desespero, violência e horror, experiências que a maioria das pessoas

não desejaria para si. Em alguns casos, fazer um filme é uma maneira que os cineastas têm de enfrentar os seus temores, preparando-se psicologicamente para o pior. As frequentes e violentas confrontações nos filmes de Scorsese são um exemplo; as de Roman Polanski são outro.

Na maioria dos casos, a experiência psicológica de um cineasta não pode ser categorizada como puramente autobiográfica ou uma pura satisfação de desejo. Os filmes representam uma gama de experiências que podem ser misturadas em um único filme. Enquanto *Um Corpo que Cai* permitiu que Hitchcock fetichizasse Madeleine, o

filme também refletiu a culpa dele ao exigir que Scotty pagasse pela sua fraqueza. Essa multidimensionalidade também pode ser vista na audiência dos filmes.

Leitura adicional

- Farber, S. e Green, M. (1993) *Hollywood on the Couch: A Candid Look at the Overheated Love Affair between Psychiatrists and Moviemakers*. William Morrow, Nova York, NY.
- Lax, E. (2000) *Woody Allen: A Biography*. Da Capo Press, Cambridge, MA.
- LoBrutto, V. (2008) *Martin Scorsese: A Biography*. Praeger, Westport, CT.
- McGilligan, P. (1994) *Jack's Life: A Biography of Jack Nicholson*. W.W. Norton, Nova York, NY.
- Schultz, W.T. (2005) *Handbook of Psychobiography*. Oxford University Press, Nova York, NY.
- Spoto, D. (1983) *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown, Boston, MA.

Retratando o Público —
Perfis Psicológicos dos
Frequentadores de Cinema

Ilustração 5.1 Natalie Portman como Nina Sayers em *Black Swan* (2010) [*Cisne Negro*]
© Everett Collection/Keystock.

Capítulo 5

Retratando o Público — Perfis Psicológicos dos Frequentadores de Cinema

Algumas semanas depois da estreia de *Cisne Negro*, assisti ao filme em um telão com uma projeção e um sistema de som de última geração em um cinema em Louisville, Kentucky. Durante anos, aquele fora o único

cinema de arte na cidade, mas, quando um cinema multiplex fechou na vizinhança, ele alterou a sua estrutura para se beneficiar de um público maior. Embora ainda exibisse filmes independentes, o cinema combinou esses filmes menores com títulos de ampla exibição. *Cisne Negro* era o filme perfeito para um local assim. Dirigido pelo “menino-prodígio” Darren Aronofsky, ele tinha credibilidade artística e estava a caminho de se tornar um enorme sucesso de bilheteria.

Fui impulsivamente a uma sessão no início da noite, depois de concluir algumas tarefas. Escolhi *Cisne Negro* porque ele fora muito divulgado, os anúncios pareciam interessantes e o

filme tinha recebido algumas críticas satisfatórias. Não era um filme ao qual a minha mulher gostaria de assistir; ela não é fã de dramas de terror psicológicos, mesmo quando estes têm como cenário o mundo do balé.

Comprei pipoca e Coca-Cola e me sentei perto do corredor do meio, mais para o fundo da sala. O lugar logo ficou abarrotado, e observei as pessoas que estavam entrando. A faixa etária da maioria se situava entre 20 e 30 anos. O gênero era misto, talvez com um número levemente maior de mulheres. A maior parte da plateia parecia ser de classe média alta; a roupa era casual, típica do meio oeste, com rudimentos de um estilo

urbano moderno. O público era basicamente branco, com alguns hispânicos, orientais e afro-americanos. Quase todos estavam em grupos de dois ou quatro, namorados ou apenas amigos, com os mais jovens em grupos maiores.

Um grupo de meninas do ensino médio dando risadinhas estava sentado na frente (aparentemente, a classificação R não era uma proibição). Um casal bem-vestido, na faixa dos 20 anos, estava sentado bem na minha frente; a julgar pelos comentários do homem antes de o filme começar, *Cisne Negro* não tinha sido sua escolha. Uma jovem em idade universitária e a sua mãe estavam sentadas ao lado deles; até mesmo no cinema sem iluminação elas transmitiam

uma tensão palpável, particularmente durante a cena de amor das lésbicas. Algumas poltronas na minha frente, eu vi um homem e uma mulher mais velhos deixarem o cinema pouco depois de o filme começar, quando as alucinações de automutilação da vulnerável bailarina Nina (Natalie Portman) estavam apenas iniciando. Mais à frente, ouvi uma mulher repetidamente ameaçar que ia levar o filho em idade pré-escolar para casa se ele não ficasse quieto (uma promessa que ela só cumpriu depois de assistir a três quartos do filme).

Alguns dias depois, discuti o filme com um grupo de alunos da graduação, todos os quais tinham assistido a *Cisne*

Negro. A posição deles com relação ao filme diferiu amplamente. Certo rapaz, um entusiasta do cinema que tinha feito todos os cursos de cinema que a faculdade oferecia, estivera aguardando ansiosamente o filme desde que o conceito vazara para a mídia. Duas moças ao lado dele se lembravam da atuação de Natalie Portman nos episódios introdutórios de *Guerra nas Estrelas*, e escolheram *Cisne Negro* porque “era a única coisa que estava passando”. Elas afirmaram que não teriam ido de jeito nenhum assistir ao filme se tivessem tomado conhecimento do seu conteúdo grotesco e sexual (e juraram que nunca mais iriam assistir a um filme de Natalie Portman). Uma

terceira mulher discordou fortemente; ela sabia de antemão muita coisa a respeito do filme e admitiu que “geralmente não procura filmes assustadores”, mas qualificou as suas preferências, afirmando que gosta de filmes que diferem “da velha mesmice”.

Este capítulo muda o foco para os espectadores dos filmes. O exemplo dado apresenta um instantâneo da audiência de um filme particular e enfatiza perguntas de visão abrangente a respeito do comportamento do frequentador de cinema: quando e onde as pessoas assistem a filmes? A que tipo de filmes as pessoas vão assistir? E que tipos de pessoas vão assistir a que tipos

de filmes?

Essas perguntas são variações de um fenômeno que os psicólogos chamam de “exposição seletiva”.[\[207\]](#) As pessoas precisam fazer escolhas dos ambientes e eventos aos quais elas estão dispostas a se expor — uma biblioteca, a rua de uma cidade, um escritório, um cinema e assim por diante. Elas fazem essas escolhas baseadas no grau e no tipo de estimulação que irão gratificá-las. No caso do entretenimento, os filmes aos quais nos expomos variam de pessoa para pessoa, mas surgem padrões que refletem tendências históricas, culturais e de personalidade.

O público do cinema ao longo dos anos

Durante mais de um século, o cinema tem sido uma presença cultural dominante, mas o universo cinematográfico continua a se expandir. Em anos mais recentes, as pessoas se acostumaram a assistir a filmes nos aviões, nos carros, no consultório médico e assim por diante. Graças aos dispositivos digitais como o BlackBerry e o iPhone, os filmes se tornaram ainda mais portáteis e onipresentes. Com as opções para assistir filmes pela internet, como a proporcionada pela Netflix, crescendo em ritmo acelerado, a impressão que temos é de que todos os

filmes estão disponíveis o tempo todo. A única coisa que o público precisa fazer é se conectar.

No entanto, por mais flexíveis que se tornem as opções, as pessoas sempre gostarão de assistir aos filmes em uma determinada hora em um determinado lugar. O ato de assistir aos filmes no cinema encerra uma qualidade histórica e física, mesmo que *tenhamos a impressão* de que as imagens estão sendo apenas emitidas para nós.

O contexto no qual o filme é assistido pode ser importante para definir a maneira como ele é vivenciado. Você pode assistir a *Avatar* em um iPhone e acompanhar a trama, mas não

experimentará a sua magnificência multidimensional. Você poderia assistir a *A Rede Social* [*The Social Network*] em um cinema vazio de uma cidade pequena, que passa reprises, mas não será a mesma coisa que assisti-lo em um cinema lotado em Harvard Square. *E o Vento Levou* [*Gone With the Wind*] pode ser visto em uma fita de vídeo velha e deteriorada, mas não será a mesma coisa que assisti-lo em uma versão em celuloide em um grande cinema.

A história da exibição dos filmes demonstra como as inovações tecnológicas e financeiras alteraram a experiência do espectador.[\[208\]](#) Na virada do século XX, os filmes eram

uma forma popular de entretenimento. Assim como as produções teatrais itinerantes ou turnês de concerto, aqueles que exibiam os filmes transportavam o seu equipamento de cidade em cidade e, a convite de organizações locais, montavam uma tela em um teatro lírico, em uma igreja ou em outro espaço público. Inicialmente, os filmes se concentravam em espetáculos breves e estimulantes (a aproximação de uma locomotiva) apresentados a públicos estupefatos. Já na década de 1910, pequenos cinemas simples surgiram nas grandes e pequenas cidades. O conteúdo dos filmes avançou em direção às películas baseadas em

histórias e impulsionadas por astros e estrelas, o que define a ida ao cinema da cultura predominante. Os filmes mais grandiosos e tecnicamente sofisticados como *O Nascimento de uma Nação* [*Birth of a Nation*] e *Intolerância* [*Intolerance*] de D. W. Griffith requeriam salas de cinema opulentas que podiam abrigar milhares de pessoas sentadas. Esses cinemas começaram nas principais áreas urbanas, mas já na década de 1920 havia salas de cinema em todos os Estados Unidos.

Com o surgimento do cinema falado no fim da década de 1920 e até o início da década de 1960, os filmes foram a forma dominante do entretenimento americano. Essa época ficou conhecida

como a Era de Ouro de Hollywood. Muitos elementos definem esse período, inclusive um conjunto de convenções estilísticas e um modo de produção dominado pelos principais estúdios. Os filmes, bem como os astros e as estrelas do cinema, saturavam a cultura popular. Nessa época, um quarto do orçamento recreativo dos americanos era gasto com ingressos de cinema. A frequência chegou ao auge em 1945-1948, quando a audiência semanal típica era de 90 milhões de pessoas (em uma população de aproximadamente 140 milhões).[\[209\]](#) Nem todo mundo ia ao cinema, e alguns afirmavam não gostar dos filmes, mas ninguém estava alheio a eles.

A Era de Ouro começou a esmorecer com o desenvolvimento da televisão. Já em 1960, quase todos os lares americanos tinham um aparelho de televisão,[\[210\]](#) e as pessoas preferiam passar mais tempo diante dela a ir ao cinema. A televisão não eliminou o público do cinema, mas reduziu-o substancialmente. Em 1975, somente 4% dos gastos com recreação iam para ingressos de cinema, e a frequência das salas de espetáculo caiu para 20 milhões de pessoas.[\[211\]](#) Uma pesquisa Gallup realizada em 1977 indicou que 30% dos entrevistados preferiam passar a noite assistindo à televisão, em comparação com 6% que preferiam ir ao

cinema.[\[212\]](#)

Nem sempre a televisão e o cinema estiveram em competição direta; Hollywood logo cooptou a televisão como uma alternativa para a exibição de filmes. As estações locais transmitiam filmes antigos nas horas em que não estavam em rede (durante o dia e tarde da noite), e as redes de televisão anunciavam transmissões no horário nobre de sucessos mais recentes de bilheteria “inéditos na televisão”. A disponibilidade de filmes sem cortes na TV a cabo modificou ainda mais o cenário, e a televisão continua a ser um importante veículo para os filmes.

A televisão, porém, foi apenas a primeira de uma série de tecnologias

visuais que apresentaram um desafio para as salas de cinema como a apoteose da cultura popular. Outras tendências tecnológicas e de exibição expandiram significativamente as possibilidades de as pessoas assistirem aos filmes. Em meados da década de 1960, os drive-ins eram responsáveis por quase um quarto da receita dos filmes. Sendo relativamente baratos, eles atraíam os adolescentes e as famílias de média e baixa renda. Os drive-ins também incentivaram Hollywood a produzir uma gama maior de gêneros de filmes de classe B — comédias familiares, filmes passados na praia, filmes de terror de segunda

categoria, ficção científica e assim por diante. A atmosfera social para assistir aos filmes foi alterada, agora que as pessoas podiam ter um contato próximo com um pequeno grupo de pessoas íntimas (família, amigos, namorados, etc.), ao mesmo tempo que se isolavam de outros frequentadores de cinema. O público achava os cinemas drive-in mais confortáveis, privados e divertidos.[\[213\]](#) Eram essas qualidades, de acordo com o *Saturday Evening Post*, que possibilitavam que os drive-ins atuassem simultaneamente como um lugar de intimidade para motivar os adolescentes e como refúgios para as famílias, onde os pais podiam se distrair sem precisar pagar uma babá.[\[214\]](#)

As fitas de vídeo levaram os filmes para dentro de casa de uma maneira que conferia ao público mais controle do que as pessoas tinham ao assisti-los transmitidos pela televisão. As fitas de *vídeo* (e depois o DVD e o Blu-Ray) possibilitavam uma variedade de opções. Como resultado, os padrões de assistir a filmes gravados em vídeo eram diferentes dos padrões de assisti-los na televisão. Uma pesquisa indicou que, quando as pessoas assistiam a um vídeo, elas faziam mais preparativos, se envolviam com menos atividades domésticas (executando tarefas, conversando, etc.) e ficavam mais atentas e envolvidas.[\[215\]](#) Optar por

assistir a um filme em vídeo é encarado como um *evento* que merece o seu próprio espaço e sua atenção.

A mídia baseada no computador, como os videogames, os websites, as redes sociais e um sem-número de outras tecnologias, hoje compete com a atenção dos consumidores. No entanto, com base em alguns parâmetros, o cinema ainda está vicejando. Por causa do aumento no preço dos ingressos, 2009 e 2010 foram os anos de maior renda de bilheteria de todos os tempos.[\[216\]](#) A indústria do cinema descobriu maneiras de cooperar com a nova mídia. Embora os videogames ocupem um tempo que as pessoas normalmente passariam assistindo a

filmes, Hollywood tirou vantagem da familiaridade da audiência produzindo filmes baseados em programas da televisão (*Transformers*) e videogames (*Lara Croft: Tomb Raider*). Quando um novo veículo como o Facebook se populariza, a indústria do cinema adota a tecnologia para criar agitação.

Portanto, embora o cinema tenha aprendido a compartilhar a atenção do mercado de massa, ele não desapareceu. O cinema pode não ser a forma *dominante* de entretenimento na década de 2010, mas podemos argumentar razoavelmente que ele ainda é uma forma *proeminente*. O cinema oferece um nível de prestígio, visibilidade e

influência demograficamente abrangente não igualado por nenhuma outra mídia popular. Os astros e as estrelas da televisão e da música pop continuam mais interessados em se tornar astros e estrelas de cinema do que vice-versa. As estatísticas de audiência do Oscar continuam mais elevadas do que as de quaisquer outras cerimônias de entrega de prêmios. Os acadêmicos e os críticos ainda levam mais a sério os aspectos estéticos dos filmes do que o fazem com relação aos videogames. Por conseguinte, certas qualidades dos frequentadores de cinema e da experiência de assistir aos filmes permanecem diferentes.

Os filmes aos quais as pessoas assistem

Por que as pessoas estão afluindo em grande número para filmes de super-heróis e desprezando os faroestes? O que aconteceu com a popularidade dos filmes dramáticos? Essas perguntas são interessantes a partir da perspectiva da psicologia cultural porque elas procuram identificar padrões de comportamento que refletem as atitudes e os valores de um determinado grupo em um determinado momento, de uma maneira semelhante à interpretação das manchas de tinta de um Teste de Rorschach no âmbito cultural.[\[217\]](#) É difícil comprovar ou refutar essas

interpretações, mas elas oferecem uma impressão estimulante da atividade cultural.

Os números da bilheteria e da audiência são uma maneira de quantificar os tipos de filme aos quais as pessoas estão assistindo. O Apêndice B informa os cinquenta filmes de maior renda de todos os tempos (com os valores corrigidos).[\[218\]](#) Essa lista fornece uma boa descrição dos filmes que mais permearam a vida dos norte-americanos. Nem todo mundo assistiu a todos eles, mas a maioria é pelo menos levemente familiar para os americanos adultos,[\[219\]](#) produzindo uma riqueza de referências culturais compartilhadas.

As imagens e os elementos da história de *Tubarão* [*Jaws*], *Bambi* e os *Dez Mandamentos* [*Ten Commandments*] são de tão fácil compreensão que propiciam material para alusões e piadas (por exemplo, a respeito de nadar sem roupa, mães mortas e mares que se abrem).

O que torna um filme um sucesso de bilheteria? Até agora, Hollywood não conseguiu descobrir uma fórmula perfeita, mas podemos notar alguns padrões na lista dos campeões de bilheteria. Em primeiro lugar, eles são filmes “democráticos”, no sentido que agradam a um vasto leque de faixas demográficas. Embora alguns filmes sejam claramente destinados às

crianças, outros filmes “amigáveis às crianças” (ou pelo menos “amigáveis aos adolescentes”) também atraem os adultos (*Shrek II*). Poucos desses filmes foram particularmente polêmicos na ocasião do seu lançamento (entre as exceções dignas de nota estão *Primeira Noite de um Homem*, *O Poderoso Chefão* [*The Godfather*] e *O Exorcista* [*The Exorcist*]). Em vez disso, esses filmes parecem captar ideias e sentimentos convencionais que habitam uma zona familiar e confortável para a maior parte da sociedade americana.

Para obter uma ideia mais precisa dos filmes aos quais as pessoas estão assistindo, podemos usar métodos

estatísticos para avaliar o sucesso de bilheteria aliado a outras características de um filme ou da sua audiência.[\[220\]](#)

Em décadas recentes, o fator mais preditivo tem sido o orçamento — os filmes com orçamentos maiores tendem a se sair melhor. Os mecanismos psicológicos em ação não estão inteiramente claros. Embora os orçamentos maiores possam permitir que os cineastas ofereçam à audiência o que ela deseja, essa situação também pode ser um caso de os estúdios determinarem o que as pessoas querem. Por meio de uma intensa propaganda e do controle da distribuição nos cinemas, o sucesso de certos filmes pode ser obtido por meio da limitação de

escolhas do público.[\[221\]](#) Ainda assim, sempre há exceções para a regra prática “grande orçamento = grande bilheteria”. Um filme como *Atividade Paranormal* [*Paranormal Activity*], produzido quase sem custo, pode ter uma renda de mais de 100 milhões de dólares, enquanto um filme dispendioso como *Mundo Surreal* [*Sucker Punch*] pode ser um fracasso.

Existem outros instrumentos para prever o sucesso de bilheteria, embora nenhum desses fatores seja muito confiável. Os filmes que ganham prêmios — o Oscar nas principais categorias (Melhor Filme, Melhor Ator, *et al.*) e as categorias técnicas (Melhores Efeitos Visuais) — tendem a

se sair um tanto melhor. Em épocas mais recentes, o gênero se tornou importante — os filmes de comédia, ficção científica e ficção fantástica tendem a ser mais lucrativos do que outros tipos de filme.[\[222\]](#) Entre os fatores que são minimamente prognosticadores de sucesso estão o fato de um filme ser uma sequência ou uma refilmagem, ter um tempo de filmagem mais longo ou uma classificação PG-13 (embora os filmes G e PG possam se sair bem) e oferecer uma violência não sangrenta. Os filmes que se saem mal podem atribuir o seu fracasso a fatores como: ser uma adaptação biográfica ou literária, ter uma classificação R ou apresentar sexo explícito. Essas constatações são

compatíveis com a teoria de que os filmes de grande sucesso precisam ter como alvo a vasta média da população/filmes com algum (mas não muito) sexo e alguma violência; que sejam familiares e bem feitos, mas não intelectuais; e que enfatizem o humor, a irreabilidade e o espetáculo.[\[223\]](#)

Ao longo dos anos, o interesse pelos filmes dramáticos diminuiu enquanto a popularidade das epopeias de ficção fantástica aumentou. Embora alguns dramas ainda vendam ingressos e ganhem o Oscar (*O Discurso do Rei* [*The King's Speech*]), o sucesso deles não pode ser comparado aos grandes sucessos de verão. Uma das explicações

para isso é tecnológica. Para competir com formas mais familiares de entretenimento visual como a televisão, o cinema teve que “partir para o exagero”, maximizando os efeitos visuais. Outra explicação é sociopolítica, o fato de que o entretenimento escapista de hoje é uma expressão do consumismo narcisista que se consolidou na década de 1980 e continua a dominar os Estados Unidos e outros países de primeiro mundo.

Foram observados outros padrões a respeito da frequência ao cinema e de outras condições culturais e econômicas. Uma pesquisa constatou que entre 1951 e 2000 houve mais violência com pancadaria nas comédias com maior

renda de bilheteria (*Banzé no Oeste* [*Blazing Saddles*], *Esqueceram de Mim* [*Home Alone*], *Austin Powers* — *O Agente “Bond” Cama* [*Austin Powers. The Spy Who Shagged me*]), produzidos durante épocas de taxas de desemprego, taxas de suicídio/homicídio e índices de preço ao consumidor elevados.[\[224\]](#) Embora seja improvável que *Banzé no Oeste* tenha sido responsável pelas condições sociais da década de 1970, é possível que o filme (que retratava um governador corrupto e desajeitado, habitantes racistas de uma cidade e caubóis arrogantes) tenha captado e reproduzido visualmente as frustrações daquele período.

O que as crianças estão assistindo? Os hábitos de cinema das crianças e dos adolescentes tendem a causar preocupações em torno de quanta exposição é apropriada. Os jovens adultos e os adolescentes são um importante mercado para os grandes sucessos do verão, já que é extremamente provável que eles assistam mais de uma vez aos filmes. As crianças menores e os membros da família que as acompanham são a grande força motriz por trás dos filmes de classificação G e PG, especialmente os de animação (um dos motivos pelos quais esses filmes fazem mais sucesso do que os filmes de classificação R é

simplesmente o fato de eles permitirem um número maior de membros na plateia).[\[225\]](#)

Os números da frequência ao cinema, contudo, não refletem com exatidão o que as crianças estão assistindo porque a maioria delas, particularmente aquelas com menos de 8 anos, assiste mais a vídeos gravados. É difícil acompanhar o que é assistido em vídeo porque, uma vez que um filme é comprado ou alugado, não fica claro quem irá assisti-lo; e o mesmo vídeo pode ser visto muitas vezes. Os mesmos problemas estão associados aos filmes transmitidos pela TV a cabo ou pela internet. Mesmo assim, pesquisas em grande escala indicaram que, quando se trata do uso

total da média, as crianças e os adolescentes passam menos tempo assistindo a filmes no cinema e a vídeos do que passam vendo televisão, jogando videogames ou mexendo no computador. Ainda assim, na virada do século XXI, o adolescente típico assistia a uma média de dois filmes/vídeos por semana.[\[226\]](#)

Podemos partir do princípio de que as crianças assistem em vídeo a muitos filmes de classificação G/PG, mas isso não significa que elas só estejam assistindo a filmes com um conteúdo apropriado para a idade. Em um levantamento realizado em 2003, perguntou-se a crianças entre 10 e 14 anos quantos filmes elas tinham visto

que apresentavam um conteúdo extremamente violento, inclusive com derramamento de sangue, sadismo e violência sexualizada.[\[227\]](#) Mais de um terço delas (inclusive 20% das crianças de 10 anos) informou ter assistido aos seguintes filmes de terror de classificação R: *Todo Mundo em Pânico [Scary Movie]* (48%); *Eu Ainda Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado [I Still Know What You Did Last Summer]* (44%); *Blade, O Caçador de Vampiros [Blade]* (37%); e *A Noiva de Chucky [Bride of Chucky]* (37%). A exposição das crianças ao conteúdo questionável dos filmes é um assunto de interesse porque está relacionado a preocupações sociais

como valores culturais, escolhas parentais e os efeitos da mídia.[\[228\]](#)

Acadêmicos interessados em tendências psicológicas não são os únicos a pesquisar o que as pessoas assistem. Hollywood paga para obter pesquisas semelhantes com o objetivo de usá-las no desenvolvimento, no marketing e na propaganda dos filmes. Embora parte dessas pesquisas esteja disponível para o público nos periódicos especializados,[\[229\]](#) a maioria delas é um segredo rigorosamente guardado que permite obter vantagem sobre a concorrência. As pesquisas de marketing usam métodos ainda mais diversos do que os que

examinamos — reações do público a *test screenings* [\[230\]](#), entrevistas com grupos de foco e pesquisas de opinião na saída do cinema. [\[231\]](#) Em comparação com as pesquisas acadêmicas, as pesquisas comerciais só estão interessadas na natureza humana e nas condições culturais na maneira como se relacionam com o resultado final — a margem de lucro. Essas informações seriam uma mina de ouro para a análise científico-social, mas elas são mantidas trancadas a sete chaves, sendo usadas para determinar quais os filmes que recebem o sinal verde e que final alternativo é descartado na montagem do filme.

Os filmes que agradam às pessoas

Embora os números da bilheteria e da frequência ao cinema não mintam exatamente, eles podem ser enganadores quando se trata de avaliar as verdadeiras preferências das pessoas. Gigantescas campanhas de propaganda e a distribuição controlada podem levar as pessoas aos cinemas, mas não podem garantir que as audiências irão efetivamente gostar do que virem. Filmes como *Hancock*, estrelado por Will Smith, poderão ser um sucesso de bilheteria, mas provocar tão pouco entusiasmo que poucas pessoas se lembrarão deles depois que forem

lançados. Por outro lado, um filme como *Clube da Luta* [*Fight Club*] pode fracassar na bilheteria, mas ter um grupo de adeptos tão fervoroso que se torne o tema de muitas referências culturais.

As preferências do público se refletem em critérios como estatísticas e prêmios importantes. O Apêndice B inclui uma lista dos 50 melhores filmes americanos na opinião do American Film Institute em 2007.[\[232\]](#) A lista do AFI, junto às premiações do Oscar e aos prêmios dos críticos, representa as opiniões de um grupo exclusivo de pessoas na indústria do cinema; os filmes que os profundos conhecedores da área acreditam representar o que há

de melhor a respeito do veículo e que são, portanto, dignos de louvor.

O popular Internet Movie Database (IMDB.com) tem um sistema de classificação para o qual qualquer usuário pode contribuir e oferece um indicador mais democrático da preferência dos filmes. Os cinquenta principais filmes classificados *pelo usuário* também estão incluídos no Apêndice B.[\[233\]](#) As pessoas que votam no IMDB tendem a ser fãs de cinema — pessoas que não trabalham na indústria, mas que têm um interesse mais do que casual nos filmes.

Padrões interessantes emergem de uma comparação lado a lado desses três indicadores de aclamação de filmes

(bilheteria, AFI e IMDB). Existe relativamente pouca coincidência (sete filmes) entre os totais da bilheteria e as escolhas do AFI. O sucesso financeiro inicial aparentemente teve pouco a ver com a aclamação duradoura. A história não foi bondosa com vários filmes da lista da bilheteria; epopeias como *Independence Day*, *Cleópatra* e *Aeroporto* tiveram que lutar para encontrar espectadores que os considerassem filmes de alta qualidade (e também que os classificassem entre os melhores de todos os tempos). Por outro lado, muitos clássicos (*Cidadão Kane* [*Citizen Kane*], *O Mágico de Oz* e *Casablanca*) tiveram um desempenho

ruim ou até mesmo fracassaram depois do lançamento. No geral, os campeões de bilheteria tendem a ser filmes que todo mundo pode apreciar (veja o elevado número de filmes infantis e animados) enquanto a lista do AFI capta qualidades artísticas e históricas marcantes.

Quando as escolhas dos usuários do IMDB foram comparadas com os totais de bilheteria, somente seis filmes (basicamente os clássicos da era de efeitos especiais — duas partes de *Guerra nas Estrelas*, *Os Caçadores da Arca Perdida* [*Raiders of the Lost Ark*] e *Batman: O Cavaleiro das Trevas*) estiveram presentes em ambas as listas. De um modo geral, a maioria dos

musicais, das comédias, dos romances e filmes de ação leves e prazerosos que dominaram a lista da bilheteria não foi especialmente bem conceituada pelos entusiastas do cinema. As escolhas destes últimos foram mais lúgubres, incluindo filmes de terror (*Psicose* e *O Silêncio dos Inocentes*), filmes de crimes intensos e de suspense (*Os Suspeitos* [*The Usual Suspects*] e *Pulp Fiction: Tempo de Violência*) e dramas violentos (*A Outra História Americana* [*American History X*] e *Taxi Driver*). Até mesmo as comédias chegaram a ter uma acentuada qualidade satírica (*Dr. Fantástico* [*Dr. Strangelove*] e *Beleza Americana* [*American Beauty*]). Se os

usuários do IMDB representam o típico entusiasta do cinema moderno, particularmente homens, o seu gosto mais sombrio reflete as mudanças culturais da década de 1960 e além (Com *Toy Story 3* e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain [Amelie]* sendo as notáveis e reconfortantes exceções).

Houve uma sobreposição consideravelmente maior (15 filmes) entre a instituição crítica (AFI) e os usuários do IMDB. Os dois grupos são mais seletivos do que os frequentadores de cinema comuns, que afirmam desejar apenas se distrair. Uma diferença digna de nota foi a maior presença de filmes recentes entre as escolhas dos

entusiastas do cinema.[\[234\]](#) Vinte e seis filmes na lista do IMDB foram produzidos depois de 1990 em comparação com apenas dois na lista do AFI; os membros do AFI claramente atribuíram um peso maior aos clássicos que passaram na prova do tempo. Embora as pessoas do IMDB que votaram não tenham desprezado os filmes mais antigos (tanto *Cidadão Kane* quanto *Casablanca* faziam parte da lista), esses filmes se inclinaram a ser as exceções. Embora os usuários do IMDB possam valorizar em excesso o que é novo (por exemplo, *A Origem [Inception]* aparecendo em oitavo lugar na lista) e carecer de perspectiva

histórica, a preferência por filmes recentes também reflete o impacto visceral da experiência imediata que é diluída quando os filmes são removidos do seu contexto cultural e histórico original.

Somente dois filmes fazem parte das três listas: *O Poderoso Chefão* e *Guerra nas Estrelas*. O seu encanto universal mostra-se raro em uma sociedade pós-moderna heterogênea. Produzidos na década de 1970 com cinco anos de intervalo um do outro, eles representam polos diferentes da Nova Hollywood que emergiu depois da Era de Ouro. Embora sejam tecnicamente filmes de estúdio, ambos foram criados por indivíduos com uma

forte visão pessoal que estavam manipulando intencionalmente as regras. *O Poderoso Chefão* é uma séria declaração artística enquanto *Guerra nas Estrelas* é um tributo às maravilhas da produção cinematográfica imaginativa, mas ambos os filmes têm fortes ligações com a história do cinema e foram imensamente populares. Respectivamente, eles definiram os padrões para a produção cinematográfica dramática independente e a fantasia de alto conceito que ainda ressoa com as audiências nos dias de hoje.

Nenhuma das listas do Apêndice B foi construída por meio de métodos

científicos.[\[235\]](#) Para examinar de uma maneira mais focalizada os padrões de preferência do público, os cientistas sociais usam pesquisas que entram em contato com uma amostra representativa da população. Um estudo consultou mais de mil pessoas para ter uma base a respeito das suas preferências por monstros (ou vilões) do cinema.[\[236\]](#) Os filmes de terror têm sido um gênero poderoso em toda a história do cinema, e são os monstros que agradam à imaginação do público. Drácula e outros vampiros se revelaram os mais populares por várias razões, entre elas a sua imortalidade, a inteligência, a força sobrenatural e até mesmo o seu conceito de moda e a atração sexual.[\[237\]](#) Entre

outros favoritos estão Godzilla, Freddy Krueger, Frankenstein, Chucky, Michael Myers, King Kong e Hannibal Lecter. Os motivos pelos quais esses monstros eram populares refletiam a popularidade dos vampiros: inteligência, poderes sobre-humanos e a capacidade de revelar o lado negro da natureza humana.

Quando se tratava da preferência pelos monstros, houve acentuadas diferenças entre as gerações. Os “slashers” (ou seja, humanos homicidas) das séries de *Halloween* — *A Noite do Terror [Halloween]*, *Sexta-Feira 13 [Friday the 13th]* e *A Hora do Pesadelo [A Nightmare on Elm Street]* se

mostraram populares com os entrevistados mais jovens (menos de 25 anos), mas não eram apreciados pelos entrevistados mais velhos (com mais de 50 anos). Em parte, essa diferença pareceu ser consequência de um efeito de exposição (os assassinos homicidas nos filmes têm sido mais frequentes em décadas mais recentes). Também houve diferenças na argumentação por trás das preferências. Os fãs de Jason, Michael e Freddy tenderam a se concentrar mais na sua admiração por qualidades negativas e patológicas (“pura maldade” e “graves problemas patológicos”) e proficiência no assassinato. Preferir monstros em função do seu nível de rigor assassino pode ter implicações morais

perturbadoras, mas também poderia refletir uma sincera capacidade de apreciar qualidades que repousam na essência de ser um monstro competente.

Outras pesquisas se concentraram nas preferências de subgrupos de espectadores de filmes. Por exemplo, a busca de sensações é uma característica de personalidade que diz respeito a procurar experiências originais e arriscadas que propiciam estimulação sensorial (dirigir rápido, jogar, saltar de paraquedas). As pessoas com um grau elevado de busca de sensações tendem a gostar de filmes com muita violência, terror, ação e uma montagem rápida. O fato de os homens terem tendências mais

elevadas de busca de sensações do que as mulheres pode explicar, em parte, a maior preferência dos homens pelos gêneros de ação, terror e ficção científica.[\[238\]](#)

A popularidade dos astros e das estrelas de cinema é outro reflexo das atitudes e preferências do público. Muitos observadores assinalaram que os atores têm carreiras mais longas e bem-sucedidas (em função do número de papéis) do que as atrizes. Um estudo avaliou sistematicamente a carreira de centenas de astros e estrelas de Hollywood entre 1926 e 1999.[\[239\]](#) O estudo levou a concluir que, à medida que as mulheres envelheciam, elas passavam a ter menos papéis principais

e um total menor de papéis do que os atores da mesma faixa etária. Nos últimos anos, o número de papéis para atrizes mais velhas aumentou, mas a disponibilidade de papéis principais permanece bem abaixo da dos homens mais velhos. Esses resultados podem ser interpretados como um reflexo da noção cultural de que as mulheres mais velhas são menos atraentes. Além disso, os resultados despertam a preocupação de que esse padrão perpetua a desvalorização das mulheres mais velhas, removendo-as efetivamente da atenção da mídia.

Últimas tomadas: os espectadores por trás dos números

Por trás dos números da bilheteria, das tendências demográficas e das análises estatísticas agregadas repousam as experiências das verdadeiras pessoas. John Fã de Cinema passa horas online se animando para o mais recente grande sucesso de super-herói e contribui com uma pequena parte para o recorde de bilheteria quando comparece à estreia à meia-noite. Jane Fã de Cinema, uma adolescente que anseia/espera um encontro para assistir ao mais recente filme de terror, faz parte de uma

tendência de meninas adolescentes que estão assistindo a mais filmes de terror. Joe Fã de Cinema, um homem de meia-idade que sonha acordado em jogar o carro a toda velocidade no canteiro central enquanto está preso em um engarrafamento na hora do rush, representa o grupo de homens que adoram as perseguições com carros no cinema.

Examinamos “onde” e “quando” as pessoas assistem aos filmes e observamos características (idade, gênero, personalidade) que predizem que pessoas estão propensas a assistir quais filmes. Mas o que acontece quando as pessoas efetivamente assistem ao filme? E o que acontece depois que

elas assistem ao filme?[\[240\]](#) A renda de bilheteria e a faixa demográfica não podem responder sozinhas a essas perguntas, mas elas definem o cenário para a nossa constante atenção às audiências do cinema.

Leitura adicional

- Austin, B.A. (1989) *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Wadsworth, Belmont, CA.
- Pritzker, S.R. (2009) Marketing movies: An introduction to the special issue. [Comercializando os filmes: uma introdução à questão especial]. *Psychology & Marketing*, **26** (5), 397-399.
- Roberts, D.F. e Foehr, U.G. (2004) *Kids and Media in America*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Simonton, D.K. (2011) *Great Flicks: Scientific Studies of Cinematic Creativity and Aesthetics*. Oxford University Press, Nova York, NY.

O Momento Cinematográfico
— As Emoções e a
Compreensão dos Filmes

Ilustração 6.1 Jim Carrey e Kate Winslet como
Joel Barish e Clementine Kruczynski em
Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)
[*Brilho Eterno de uma Mente Sem
Lembranças*] © Everett Collection/Keystock.

Capítulo 6

O Momento Cinematográfico — As Emoções e a Compreensão dos Filmes

A história de *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* [*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*] começa no Dia dos Namorados. Joel (Jin

Carrey) impulsivamente falta ao trabalho e pega um trem de Nova York para Montauk Beach, em Long Island. Ao voltar, ele conhece Clementine (Kate Winslet). Joel é uma pessoa deprimida e retraída, enquanto Clementine é expansiva e audaciosa. Por incrível que pareça, os dois se dão bem.

Até esse ponto, com mais ou menos dez minutos da história, um espectador que estivesse assistindo ao filme pela primeira vez não teria nenhuma dificuldade em seguir a trama. Na verdade, a maioria dos espectadores teria uma forte intuição para perceber aonde as coisas estavam indo: a química despreocupada, levemente neurótica, dos personagens indicaria que estamos

na terra da comédia romântica. Joel e Clementine vão se apaixonar; haverá complicações causadas pelas peculiaridades das suas personalidades, mas no final eles acabarão felizes para sempre.

E embora a história prognosticada (rapaz encontra a moça, rapaz perde a moça, rapaz recupera a moça) seja relativamente precisa, a jornada do espectador nesse estranho filme é tudo menos típica. Na realidade, os primeiros dez minutos representam a *segunda* vez que Joel e Clementine se encontram no trem vindo de Montauk. No intervalo entre as duas viagens de trem, eles viveram juntos, romperam o

relacionamento e tiveram as suas memórias apagadas. O filme faz um flashback para a noite fatídica em que as memórias de Joel foram apagadas por meio de um dispositivo neurológico auxiliado por computador.

Dentro desse flashback maior, obtemos outros flashbacks do relacionamento de Joel com Clementine, porém não em uma ordem sequencial. Muitas das memórias apresentam ambientes físicos que estão literalmente se desintegrando, uma representação visual de como as memórias podem ser destruídas. Para tornar as coisas mais difíceis, algumas das memórias da infância de Joel são transformadas pela interferência de Clementine.

Brilho Eterno de uma Mente Sem
Lembranças é um instigante enigma intelectual. É preciso fazer um esforço para descobrir o que está acontecendo. No entanto, para muitas pessoas, esse filme também evoca fortes emoções de anseio, remorso e coragem emocional. Para assistir ao filme, a pessoa tem que pensar e sentir, geralmente ao mesmo tempo. Isso se aplica a qualquer filme, mas, em um filme incomum como *Brilho Eterno*, nós nos conscientizamos mais do que está acontecendo em nossa cabeça e em nosso coração. Este capítulo isola o “momento cinematográfico” em que os processos cognitivos e emocionais têm lugar

enquanto os espectadores estão sentados nas suas poltronas, com o olhar pregado na tela, e tentam decifrar a sua experiência imediata.

A psicologia cognitiva e o cinema

A nossa mente fica muito ativa quando assistimos aos filmes. No nível mais fundamental, percebemos as paisagens e os sons do filme. Os personagens em *Brilho Eterno* são na verdade apenas duas projeções bidimensionais de padrões de luz que se alternam, mas o nosso sistema visual faz com que pareçam ser corpos humanos em movimento. Além disso, o nosso sistema auditivo contribui com informações adicionais, reconhecendo vozes e separando o ruído de fundo.

Junto à percepção, precisamos ser capazes de entender a história a que

estamos assistindo. Somos capazes de identificar os personagens distintos de Joel e Clementine. Desenvolvemos opiniões a respeito da personalidade deles. Compreendemos que eles estão em um trem e que se sentem atraídos um pelo outro.

As atividades mentais correlacionadas de percepção e compreensão estão representadas na Figura 6.1.[\[241\]](#)

O processo de perceber e compreender os filmes é tão familiar que, às vezes, ele nem mesmo é óbvio quando está ocorrendo. Isso é especialmente verdadeiro no caso de espectadores que cresceram com o cinema. A produção hollywoodiana

clássica (tomadas claras que definem o panorama global, montagens ininterruptas, movimentos suaves da câmera, etc.) deliberadamente tenta tornar a narrativa invisível.[\[242\]](#) A partir dessa perspectiva estilística, um bom filme flui tão suavemente que nos esquecemos de que estamos assistindo a um filme, e tudo parece acontecer sem esforço. As respostas a perguntas como “Quem é quem?” e “O que é o quê?” são tão evidentes que a maioria das pessoas nunca pensa em fazê-las.

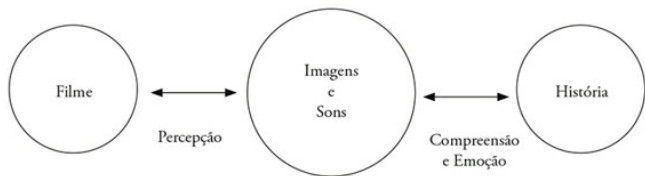


Figura 6.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: compreensão, emoção e percepção.

Um exame mais atento da maneira como os filmes funcionam revela uma história diferente. Ao assistir aos primeiros dez minutos de *Brilho Eterno*, precisamos focalizar a tela, e não a pessoa que está diante de nós. Além disso, precisamos nos lembrar de que quando Joel começa a conversar com Clementine, ele foi para a praia sozinho. Temos de nos conscientizar de que Joel e Clementine estão no mesmo trem, embora a câmera mostre apenas o rosto de um dos personagens de cada vez. Quando o filme avança para a sua

elaborada estrutura de flashback, as pessoas na plateia compreendem que precisam reconstituir a cronologia do relacionamento de Joel e Clementine para entender a história.

A percepção e a compreensão são temas importantes no domínio da psicologia cognitiva, da ciência cognitiva e da neurociência.[\[243\]](#) Essas áreas estudam vários processos que constituem o pensamento humano, inclusive a sensação, a percepção, a atenção, a memória, a organização, a resolução de problemas e assim por diante. Nos últimos anos, a ciência cognitiva tem causado um impacto significativo na crítica estética. Nos estudos de cinema, David Bordwell

conduziu um movimento para ampliar a precisão dos conceitos cognitivos e aplicar esses conceitos à compreensão narrativa.[\[244\]](#) Recentemente, tornou-se comum os acadêmicos do cinema usarem expressões como “esquema”, “memória de longo prazo”, “emoções” e “redes associativas” quando discutem técnicas ou gêneros de filmagem. Conceitos cognitivos como esses têm sido usados para conceber novas teorias sobre assistir aos filmes, a compreensão narrativa e a experiência emocional.[\[245\]](#) A confluência dos estudos de cinema e da ciência cognitiva é parte de uma estimulante tendência intelectual que combina métodos

científicos (observações experimentais e de laboratório) com as ciências humanas (análise textual) para ajudar a entender não apenas as percepções e a compreensão dos filmes, como também a própria mente humana.

A percepção dos filmes

Para compreender um filme, é preciso primeiro vê-lo e ouvi-lo. Tudo o que sabemos a respeito da percepção visual (cor, profundidade, movimento) e das percepções auditivas (altura, tom, localização do som) é concebivelmente relevante para a experiência dos filmes. Embora uma explicação completa de *O Grande Chefão* em função dos seus componentes perceptivos esteja além da ciência moderna, a tecnologia do cinema é uma área na qual os estudos de cinema e as pesquisas da percepção historicamente coincidiram.[\[246\]](#)

Um dos problemas do entendimento da percepção e dos filmes é que as imagens

do filme na realidade não se movem. Uma série de 24 imagens imóveis sucessivas por segundo são captadas por uma câmera de cinema e depois, na mesma velocidade, são projetadas sobre uma tela por um projetor *ultra-bright*. Cada imagem é brevemente congelada antes que o filme avance para o fotograma seguinte. O efetivo movimento do filme através da câmera precisa ser disfarçado pela luz que temporariamente pisca entre os fotogramas (caso contrário, a imagem em movimento apareceria como um borrão). Por conseguinte, o espectador não vê nenhum movimento real enquanto assiste a um filme — esse movimento experimentado é chamado de

“movimento aparente”. Essa tecnologia foi elaborada por pesquisadores da percepção experimental e por cientistas comerciais (cinegrafistas e operadores cinematográficos) nas primeiras décadas depois que os filmes foram inventados. Por meio de tentativa e erro (a base do método científico), esses cientistas e técnicos descobriram a velocidade em que o filme tinha de se mover através da câmera para se aproximar da percepção do verdadeiro movimento.

Mais tarde, acadêmicos que estudavam a percepção visual foram capazes de explicar o fenômeno do movimento aparente de um ponto de vista psicológico; o movimento aparente

estava estimulando os mesmos trajetos cognitivos e fisiológicos que o verdadeiro movimento. Quando as diferenças estáticas, pictóricas, entre dois fotogramas sucessivos do filme são muito pequenas, a mente não consegue distinguir a diferença entre elas. Em vez disso, ela é enganada e levada a pensar que existe uma continuidade física (da maneira como um objeto se desloca no mundo real), embora essa continuidade seja apenas uma ilusão de óptica.[\[247\]](#)

Ao longo dos anos, diretores de cinema e de fotografia desenvolveram regras práticas para a montagem de filmes que orientem os espectadores. Pesquisadores confirmaram que essas regras estão assentadas nas realidades

básicas da percepção humana. Um exemplo é a montagem de ação correlacionada [*match-action editing*], na qual uma tomada de um personagem envolvido com uma atividade é seguida por outra tomada do mesmo personagem a partir de uma perspectiva levemente diferente. Se esses cortes forem feitos da maneira errada, eles confundirão o espectador (são chamados de *jump cuts*). No entanto, quando as montagens são feitas corretamente, a audiência nunca as percebe.

Imagine um personagem se inclinando para pegar um colar de brilhantes que foi jogado no chão. A plateia vê primeiro essa ação a partir de

aproximadamente seis metros. Depois de uma montagem repentina, vemos a ação do mesmo ângulo, a uma distância de um metro e meio. Parece que o personagem saltou na nossa direção, o que impressionará a maioria dos espectadores como irrealista. As regras da montagem continuada sugerem que, para que o diretor correlacione a ação, a segunda tomada precisa ser feita a partir de um ângulo de pelo menos 30 graus da primeira tomada. (Uma montagem repentina de seis metros para um metro e meio em um ângulo significativamente diferente parecerá natural para a audiência e não a deixará confusa.)

Quando sabemos que estamos nos deslocando através do espaço (um

fenômeno chamado propriocepção, a percepção de estímulos oriundos do próprio corpo), o nosso sistema visual integra múltiplas perspectivas. Quando atravessamos uma sala, vemos diferentes objetos a partir de muitos ângulos diferentes; isso não é discordante porque sabemos que estamos nos movendo. Depois de um corte de 30 graus ou mais, o objeto focal aparece de uma maneira suficientemente diferente para que imaginemos que ele se moveu. No entanto, em um *jump cut* onde não existem diferenças discerníveis no ângulo das tomadas, o único aspecto que muda é o tamanho do objeto. Nessas situações, o nosso

sistema perceptivo não recebe os sinais esperados de que nós nos movemos através do espaço, e portanto pressupomos que o objeto deve ter saltado. Como racionalmente sabemos que isso é impossível, a percepção é desconcertante.[\[248\]](#)

Os mecanismos de percepção são fundamentais para o prazer corriqueiro de ir ao cinema. A maioria dos espectadores tem pouco conhecimento da detecção do movimento, mas todo mundo conhece a sensação desagradável causada pela montagem irregular (ou pelos filmes de vanguarda, como em *Acossado* [*À Bout de Souffle*] [*Breathless*] de Jean-Luc Godard). A ciência da percepção também é

importante para os avanços tecnológicos que tornaram possível produzir os filmes modernos de fantasia/ficção científica. Embora os prêmios do Oscar para a realização técnica sejam frequentemente desconsiderados pelo espectador típico, inovações como um novo tipo de lente podem alterar a experiência da audiência de bilhões de pessoas.

Julian Hochberg, um pesquisador da visão que estudou a percepção dos filmes, afirma que os processos de percepção deveriam receber mais atenção dos acadêmicos do cinema.[\[249\]](#) Ele acredita que as bases do processamento perceptivo estão

incorporadas à biologia humana; elas são universais e não são determinadas pela variação cultural (como por exemplo no caso de o filme ser um produto de uma sociedade capitalista). Embora Hochberg não considere a cultura irrelevante para a produção, interpretação e a recepção dos filmes, ele argumenta que certos aspectos da experiência do cinema não varia significativamente de cultura para cultura ou de pessoa para pessoa.[\[250\]](#) Os processos perceptivos podem colocar certos parâmetros na maneira como os espectadores entendem um filme. O significado filosófico de *Cidadão Kane* está aberto para debate, mas o que é inequívoco é a austeridade

da fotografia em preto e branco que possibilita uma maior gama de sombreados do que o filme colorido.

A compreensão narrativa dos filmes

Os filmes contam histórias. Os detalhes perceptivos de um filme se combinam para criar uma estrutura global, e na maioria dos filmes essa estrutura é narrativa. Por conseguinte, quando os espectadores tentam compreender um filme, eles precisam examinar como as partes da história se encaixam. Bordwell argumenta que a compreensão da narrativa é um foco ideal para os acadêmicos do cinema porque ela está acessível a conceitos da ciência cognitiva, sendo, portanto, conducente a estudos de cinema rigorosos.[\[251\]](#)

A “história” e a “trama” têm sido

frequentemente distinguidas na análise narrativa. [\[252\]](#) A *história* representa os relacionamentos causais, temporais e espaciais entre eventos narrativos (o que acontece no tempo e no espaço). A *trama* se refere às informações que são apresentadas à audiência e à maneira *como* a história é contada. *Pulp Fiction: Tempo de Violência* tem várias narrativas lineares; em cada uma delas, um evento está causalmente associado a outro. A trama de *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, contudo, é *não linear*, já que sequências de diferentes histórias estão misturadas e são apresentadas em uma ordem não cronológica. Na metade do filme, vemos Vincent (John Travolta)

ser morto por Butch (Bruce Willis), embora Vincent apareça na sequência final, o tiroteio no restaurante que encerra a ação. Seria possível mudar a trama do filme para torná-la mais cronológica embora preservando as mesmas histórias. A história é “imaginária”[\[253\]](#) (“mental” ou “cognitiva”) no sentido que ela emerge internamente como resultado de como o espectador processa a trama. Portanto podemos dizer que a trama pertence ao filme, enquanto a história pertence ao espectador. Recorrendo à ciência cognitiva, Bordwell acredita que, para preencher a lacuna entre a trama e a história, o espectador precisa usar vários *esquemas* (estruturas mentais

para organizar o conhecimento).[\[254\]](#)

As pessoas tendem a usar esquemas cognitivos para estabelecer a identidade coerente de coisas encontradas anteriormente. Os seres humanos são particularmente sofisticados quando se trata de identificar as diferenças nas diversas pessoas em nossa vida (amigos, familiares, colegas de trabalho, garçons), mas nós também somos capazes de distinguir objetos importantes (carros, carteiras, roupas). Existem diferenças individuais entre a quantidade de identificações isoladas que conseguimos estabelecer (algumas pessoas têm uma memória melhor para rostos ou nomes), mas a capacidade de

reconhecer objetos familiares é fundamental para a vida cotidiana, bem como para entender o que está acontecendo em um filme. Vários tipos de esquemas se aplicam particularmente à compreensão do filme. Estes serão exemplificados por meio do *Titanic*.[\[255\]](#)

E m *Titanic*, distinguimos os heróis Jack (Leonardo DiCaprio) e Rose (Kate Winslet) do vilão Cal (Billy Zane). Embora isso possa parecer bastante simples, os personagens nos são apresentados a partir de vários ângulos da câmera, usando diferentes penteados e roupas. Os espectadores são capazes de acompanhá-los porque o esquema para cada personagem permanece

constante, embora admita pequenas variações.

As pessoas também se apoiam em esquemas para entender a causalidade do mundo. Partimos do princípio de que os eventos seguem uns aos outros e que um evento pode causar outro. Quando reconstituímos os eventos em nossa vida (alguns dos quais podemos ter testemunhado e outros nos terem sido narrados), estamos constantemente fazendo ajustes em nossos esquemas para torná-los plausíveis. Embora a trama de muitos filmes de Hollywood seja sequencial, existem exceções (entre elas, filmes mais convencionais do que *Pulp Fiction: Tempo de Violência*). A

trama do *Titanic* se alterna entre a exploração do casco submerso do transatlântico realizada nos dias atuais e a efetiva navegação e o naufrágio do navio em 1912. Para que o público compreenda esses saltos no tempo de modo mais fácil, o filme usa certas deixas associativas. Quando vemos pela primeira vez o *Titanic* navegando, a fotografia usa tons cor de sépia que lembram a fotografia do início do século XX, possibilitando que mantenhamos o passado e o presente separados enquanto permanecemos conscientes de um relacionamento entre os períodos de tempo.

Outros esquemas são usados para manter a conscientização do

relacionamento físico entre os espaços. Temos que estar familiarizados com a organização de um aposento para localizar objetos nele (um lápis, o controle remoto da televisão ou uma cadeira). Precisamos ter um esquema para o trajeto da nossa sala de estar para a cozinha para que possamos ir de uma para a outra quando ficamos com fome. Existem também lugares fora da nossa área de percepção aos quais nós sabemos que podemos ter acesso usando outros esquemas (por exemplo, a habilidade de ler um mapa).

Todos esses relacionamentos espaciais se aplicam à situação de assistir a um filme, com uma exceção:

estamos espacialmente limitados pela câmara, e não pelo movimento do nosso corpo. Por conseguinte, o nosso conhecimento espacial geralmente não é tão preciso quanto na vida real quando se trata de filmes. Para fazer claramente sentido, o *Titanic* oferece informações específicas a respeito das relações espaciais. No início do filme, vemos que os passageiros da classe trabalhadora estão localizados nos conveses inferiores enquanto os passageiros abastados estão nos conveses superiores. Essa relação é mais do que apenas uma metáfora socioeconômica; é uma característica do filme percebida quando o *Titanic* começa a afundar. Jack e Rose ficam

presos entre os passageiros nos conveses inferiores; eles precisam continuar a subir (literalmente na direção do alto da tela) para escapar da morte. Mesmo assim, embora a plateia saiba que Jack e Rose estão subindo em direção aos conveses superiores, a montagem rápida e o caos generalizado da situação são excessivamente desorientadores para permitir um mapa mental fiel e preciso do navio.

A compreensão emocional dos filmes

Temos tendência a conceber os sentimentos e os pensamentos como se fossem separados — o coração é quente e impulsivo, enquanto a cabeça é fria e racional. Historicamente, a psicologia tratava a cognição e a emoção como diferentes áreas de estudo, mas a maioria das teorias modernas da emoção argumenta que as duas não podem ser facilmente separadas. Os processos cognitivos ocorrem praticamente ao mesmo tempo que os processos emocionais, e as reações emocionais têm conexões fisiológicas com os padrões de pensamento.[\[256\]](#) Por isso,

recentes contribuições para a compreensão narrativa dos filmes enfatizam a dimensão emocional, fazendo trocadilhos a respeito do componente “comovedor” dos filmes [\[257\]](#)[\[258\]](#) e referindo-se ao filme como uma “máquina de emoções”. [\[259\]](#)

Estimulação emocional

Quando as pessoas assistem a um filme, elas vivenciam um leque de emoções. Na próxima vez que você for ao cinema, observe as pessoas à sua volta. Riso, choro, manifestações de terror e choques de surpresa podem ser presenciados nas reações físicas da plateia. Pesquisadores da área de psicologia

estudaram praticamente todas as emoções; em muitos casos, esses estudos usam os filmes para despertar a emoção. Os filmes são tão eficazes para fazer isso que se tornaram um elemento fundamental na pesquisa das emoções. Geralmente, um filme (ou um clipe) é exibido para os participantes, que são então avaliados para que seja analisada uma emoção particular, e é comparado a outras variáveis psicológicas como o gênero, a memória e o ato de correr riscos.

Os pesquisadores são frequentemente talentosos ao conceber uma gama de métodos comportamentais, subjetivos e fisiológicos para detectar e medir as emoções.[\[260\]](#) As técnicas

comportamentais incluem filmar pessoas em vídeo enquanto elas assistem a um filme e depois codificar as suas expressões com base na musculatura do rosto.[\[261\]](#) Os métodos subjetivos abarcam questionários objetivos, bem como uma técnica mais sofisticada na qual os participantes controlam um mostrador que indica o grau de emoção no decorrer de um filme.[\[262\]](#) Entre os métodos fisiológicos estão medir a umidade da pele (reação galvânica da pele: GSR), as ondas cerebrais (eletroencefalograma: EEG),[\[263\]](#) os níveis de cortisol na saliva[\[264\]](#) e o fluxo sanguíneo genital[\[265\]](#) enquanto os voluntários assistem a um filme.

Com base nessas medidas, os pesquisadores desenvolveram uma lista recomendada de vídeos para despertar emoções específicas: divertimento, raiva, repulsa, medo, tristeza e surpresa.[\[266\]](#) A cena em *O Silêncio dos Inocentes* na qual a agente do FBI Clarice Starling (Jodie Foster) está tentando encontrar o assassino em série que está escondido em um porão escuro é usada para despertar o medo, enquanto um clipe de *O Campeão* [*The Champ*], no qual um menino (Ricky Schroeder) chora sobre o corpo sem vida do pai é usado para evocar a tristeza. Esses cliques não *garantem* que toda a audiência irá reagir da maneira

como os pesquisadores esperam,[\[267\]](#) mas revelaram produzir níveis elevados de estimulação para emoções específicas em muitos participantes em condições controladas. (Consulte o Apêndice C para obter uma lista completa de filmes e emoções-alvo.)

A estimulação emocional não é apenas um subproduto da experiência do cinema, mas está estreitamente relacionada às qualidades estilísticas dos filmes. Uma das primeiras experiências sobre o poder emocional da montagem dos filmes foi conduzida pelos cineastas/teóricos russos Pudovkin e Kuleshov, que descobriram o que foi chamado de efeito Kuleshov. Eles pegaram uma tomada de close-up

de um ator olhando para fora da tela com uma expressão facial neutra e depois montaram diferentes objetos, entre eles uma tigela de sopa, uma mulher morta deitada em um caixão e uma menina brincando com um ursinho de pelúcia. O público para quem foram exibidos os filmes de curta-metragem ficou impressionado com a habilidade do ator, mas a emoção atribuída a ele diferiu de filme para filme. Quando as audiências o viram “olhando” para a sopa, acharam que o ator parecia pensativo. Na versão do caixão, ele foi considerado triste. Na versão da menina, ele pareceu alegre. Em cada caso, é claro, a tomada do ator era a

mesma.[\[268\]](#)

Essa experiência demonstra várias coisas a respeito dos processos cognitivos de um modo geral, e da montagem dos filmes em particular. Em cada condição da experiência, a audiência supôs que estava olhando para o objeto na segunda tomada, embora ele tivesse sido sobreposto por meio da montagem. As pessoas da plateia automaticamente unem diferentes partes de um filme montado para formar um todo inteligível.[\[269\]](#) A experiência também demonstrou a tendência de organizar estímulos ambíguos por meio do contexto. Por conseguinte, dependendo do objeto com o qual foi correlacionada, a mesma expressão

neutra pôde ser pensativa, triste e alegre.

O ângulo da câmera é outro aspecto estilístico que causa um impacto não apenas nas reações emocionais dos espectadores, mas também na maneira como eles avaliam as emoções de um personagem. Em outro estudo, foram criados filmes de curta-metragem sobre atividades comuns entre dois personagens, como um pequeno acidente de carro. Foram filmadas várias versões nas quais os ângulos da câmera variaram. Em uma das versões, o Personagem A foi filmado a partir de um ângulo baixo enquanto o Personagem B foi filmado a partir de um ângulo

elevado, e vice-versa. Embora todos os outros aspectos dos filmes fossem idênticos, os personagens filmados a partir de um ângulo baixo (que se elevavam sobre a câmera) foram percebidos como mais fortes, mais corajosos, mais agressivos e menos medrosos. O oposto também ocorreu com o personagem filmado a partir de um ângulo elevado (sendo olhado de cima).[\[270\]](#) Os resultados correspondem a uma regra bem conhecida a respeito da função dos ângulos da câmera — os ângulos baixos transmitem superioridade enquanto os ângulos elevados transmitem a inferioridade do personagem.[\[271\]](#) *Cidadão Kane* notoriamente emprega

ângulos baixos da câmera quando Kane (Orson Welles) está confiantemente iniciando o seu império de jornais, enquanto mais adiante, no filme, depois que a sua vida desmoronou, a câmera *olha* de cima para Kane. Esses ângulos ecoam padrões de fora do cinema. Quando fisicamente *olhamos de cima* para alguém (um adulto para uma criança), geralmente estamos em uma posição de superioridade, e vice-versa.

Temas emocionais

Desde que Aristóteles caracterizou a tragédia como dramas que despertam medo e compaixão, tem havido uma estreita ligação entre a emoção e a

narrativa.[\[272\]](#) Como um filme narrativo é mais do que uma série aleatória de imagens provocantes, o seu poder emocional não está baseado apenas na percepção visual, mas também nas qualidades fundamentais das histórias, particularmente o tema e o caráter.

Tente fazer a seguinte experiência: imagine a cena do porão que provoca medo em *O Silêncio dos Inocentes*. Pegue qualquer fotograma daquela cena e transforme-o em uma fotografia imóvel. Essa fotografia seria assustadora? O meu palpite é que um fotograma bem escolhido poderia evocar alguma ansiedade, mas não despertaria o mesmo medo e a ansiedade que a cena em si provoca.

(Desconfio também de que a foto causaria mais medo nas pessoas que viram o filme, em consequência das associações preexistentes entre a imagem e a narrativa.)

As histórias provocam sentimentos, uma observação que entrelaça a teoria emocional com a teoria narrativa. Os esquemas cognitivos (estruturas mentais) que as pessoas usam para compreender as suas ações e as ações dos outros são chamados de “roteiros”.[\[273\]](#) Temos roteiros para todas as ações que praticamos ou testemunhamos, como uma ida à loja e casamentos. Como os eventos que seguem um roteiro são importantes para nos ajudar a chegar ao

fim do dia, obter sucesso e, em última análise, sobreviver, eles têm uma ressonância emocional que nos permite tomar decisões intuitivas a respeito do que é importante e do que é perigoso. Os roteiros se aplicam não apenas às situações em que queremos entender as pessoas e os eventos, mas também àquelas em que queremos compreender eventos ficcionais nos filmes; dentro de um contexto literário ou cinematográfico, esses roteiros são chamados de temas. Quando assistimos a um filme e presenciamos variações de eventos que já vimos antes, certos roteiros são ativados, provocando uma reação emocional automática. Alguns roteiros (ir ao supermercado) provocam

reações moderadas, ao passo que outros (uma pessoa se casando) tendem a despertar emoções mais fortes. Às vezes, as histórias nos filmes se alinham a roteiros estabelecidos (casamentos no final de muitas comédias românticas); e outras são um total contraste (o casamento que se transformou em massacre em *Kill Bill*). As histórias tipicamente convencionais possibilitam que nos sintamos à vontade e contentes (mesmo quando elas nos deixam entediados), enquanto as histórias não convencionais fazem nos sentirmos desorientados ou isolados.

Experiências demonstraram que os nossos roteiros ou temas básicos afetam

a intensidade das nossas reações emocionais (bem como a memória subsequente dos eventos). Em um determinado estudo, foram exibidos para os participantes trechos de dois filmes (de ficção e não ficção), cada um correspondendo a um de três temas: casamentos, Aids e a vida de Gandhi. As reações emocionais foram mais intensas nos filmes sobre Aids e casamentos do que nos filmes sobre Gandhi. Além disso, os participantes se lembraram melhor do conteúdo desses filmes do que do conteúdo dos filmes sobre Gandhi, uma constatação que conecta as emoções ao processo cognitivo da memória. Ao contrário do que ocorreu nos filmes sobre Gandhi, os

filmes sobre casamento e Aids correspondiam a dois poderosos roteiros — amor e morte. Em contrapartida, os filmes sobre Gandhi tratavam de complicados fatores sociopolíticos e históricos que, embora não fossem inteiramente desprovidos de emoção, não podiam competir com a imediação do amor e da morte.[\[274\]](#)

A compreensão emocional dos temas pode ser vista por meio da análise textual dos filmes. O estudo dos gêneros dos filmes é uma sólida tradição nos estudos de cinema. Ele destaca o papel dos temas, já que os gêneros envolvem a repetição dos temas básicos e os motivos estilísticos.[\[275\]](#) Esses temas

ativam roteiros particulares e emoções concomitantes. Um gênero de filme bem-sucedido combina múltiplas sequências que evocam memórias afetivas da parte da audiência e conduzem a uma reação relacionada a uma emoção dominante.

Alguns gêneros — melodrama, suspense e terror — expõem claramente as suas emoções. Os melodramas são mais do que filmes que expressam emoções exageradas, já que apresentam tramas nas quais coisas ruins acontecem a pessoas boas, despertando com isso a emoção da compaixão. Os melodramas tendem a ser emocionalmente menos complicados do que as tragédias, já que os personagens trágicos possuem imperfeições que os tornam

responsáveis pelo resultado, despertando a reprovação e enfraquecendo a compaixão da audiência. Nos melodramas, contudo, os defeitos dos protagonistas não são enfatizados — eles são, em certo sentido, inocentes. *E o Vento Levou* é frequentemente descrito como melodramático, mas o filme não é um melodrama *prototípico* porque a vaidade de Scarlet (Vivien Leigh) contribui para a sua derrocada. *Tarde Demais para Esquecer* [*An Affair to Remember*] é um exemplo mais claro no qual Terry (Deborah Kerr) é impedida de se encontrar na hora marcada com Nicky (Cary Grant), mas não por sua

culpa (ela fica incapacitada em um acidente de carro). A sua personagem desperta um elevado grau de compaixão quando as audiências entram em contato com os seus roteiros melodramáticos.

As emoções dominantes produzidas pelo gênero de terror são o medo e a repulsa. Tememos pelos protagonistas porque eles estão claramente ameaçados, conectando-nos com roteiros pessoais que envolvem a ameaça e um possível dano. Outros gêneros (filmes de suspense) contêm elementos de ameaça e dano, mas o terror se distingue ao combinar o nosso medo com a repulsa. Além de sentir medo do monstro, nós somos repelidos pela sua deformidade, falta de bondade

ou corrupção. Os monstros dos filmes de terror — vampiros, zumbis, lobisomens — possuem tipicamente qualidades não humanas. Até mesmo o psicopata moderno, embora seja nominalmente humano, geralmente está mascarado ou tem uma aparência grotesca e demonstra poucas características humanas identificáveis. As reações de medo e repulsa se intensificam em combinação uma com a outra.

O suspense ocorre em muitos filmes e, assim como o terror, envolve o medo. Para que um filme seja categorizado no gênero de suspense, ele precisa sustentar uma sensação dominante de ansiedade com relação ao que está por vir; o

suspense sempre tem uma orientação *futura*. Os filmes de suspense colocam o futuro em uma séria dúvida e requerem que a audiência vivencie apreensão e expectativa por um prolongado intervalo de tempo. Os filmes de Hitchcock são comumente citados nesta categoria, mas outros filmes também se qualificam. Um filme de ação como *Velocidade Máxima [Speed]*, no qual um ônibus precisa permanecer em alta velocidade para não explodir, também estabelece um futuro incerto que a audiência precisa contemplar o tempo todo.[\[276\]](#)

Emoções, motivação do personagem e empatia

O uso de temas provocadores não é a única maneira pela qual os filmes associam a compreensão com os sentimentos. Outra maneira é descobrir por que os personagens fazem o que fazem. Sem uma ideia da motivação dos personagens, seria impossível acompanhar uma sequência de eventos causalmente relacionados. O comportamento de cada personagem seria tão provável quanto qualquer outro, e qualquer sequência temporal seria arbitrária. Para manter o envolvimento cognitivo e emocional, temos que “entrar” nos personagens.

No entanto, nós não abordamos cada personagem como uma pessoa

inteiramente nova. Outra variação da teoria do esquema propõe que também temos esquemas para pessoas. Eles são às vezes chamados de estereótipos ou, menos pejorativamente, de protótipos.[\[277\]](#) Quando os espectadores são apresentados aos personagens em um filme, eles tentam encaixá-los em categorias anteriores.[\[278\]](#) Poucas informações são necessárias para iniciar o processo associativo: um chapéu preto, um sorriso, uma hesitação embaraçosa — essas alusões podem ser tudo o que um espectador precisa para evocar um protótipo familiar.

À medida que o personagem vai se desenvolvendo na tela, são introduzidas

outras características que levam os espectadores a entender melhor as motivações dele ou dela. Embora os personagens iconoclásticos sejam às vezes suficientemente complicados para desafiar a gama de tipos que os espectadores têm disponíveis, a maioria dos personagens corresponde a protótipos disponíveis e são, portanto, fáceis de entender. Uma das razões pelas quais a audiência tolera a complicada narrativa de *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* é que os personagens são extremamente familiares — a “moça amalucada e imaginativa” e o “adorável incompetente”.

Quando os espectadores reconhecem a estrutura motivacional, eles se identificam com esse personagem. Essa identificação não precisa ser intensa ou duradoura, mas tem de ocorrer por um tempo suficiente para que as ações do personagem façam sentido e secundem o desenvolvimento da história.[\[279\]](#) Não raro, a identificação do espectador com um personagem particular não é neutra; nós *sentimos* certas coisas quando nos identificamos com diferentes personagens. Sentimos empatia por eles e vivenciamos um leque de emoções.

A nossa experiência empática afeta a maneira como nos relacionamos com a história. Afeta a maneira como nos

relacionamos com a narrativa. Pesquisas experimentais demonstraram o impacto da empatia do espectador nas reações aos filmes assustadores. Os participantes que sentiam empatia por personagens tiveram necessidade de deliberadamente introduzir a “irrealidade” na sua experiência de assistir ao filme, como se concentrar nos efeitos visuais. Alguns espectadores estavam tão ligados aos personagens que vivenciaram uma angústia pessoal durante cenas assustadoras e se retiraram do mundo da narrativa imaginando que estavam em outro lugar.[\[280\]](#) Existe claramente um relacionamento entre os personagens, a experiência emocional dos espectadores

e a narrativa.

Grande parte do que foi dito a respeito da identificação, da motivação do caráter e da empatia poderia ser aplicada a qualquer forma narrativa, mas existem diferenças. Os leitores dizem que formam um vínculo com os personagens literários usando a imaginação para fornecer os detalhes que não estão escritos. Em contrapartida, os espectadores são facilmente atraídos para narrativas visuais como na experiência comum de ligar a televisão “apenas por um segundo”, captar um vislumbre de um filme e depois ser “absorvido pela história”, incapaz de se afastar.

Uma explicação do motivo pelo qual os filmes obtêm uma reação emocional tão rápida tem a ver com a capacidade deles de mostrar expressões faciais. Amplas pesquisas transculturais demonstraram que um conjunto de expressões básicas (tristeza, raiva, repulsa, felicidade) é interpretado com exatidão por pessoas de todas as culturas. Os seres humanos também têm intensas reações emocionais a essas expressões. Por meio de close-ups, os filmes retratam vividamente as expressões faciais, transmitindo desse modo, instantaneamente, informações a respeito das emoções. A audiência é capaz de captar as motivações de um

personagem, aumentando a nossa empatia. A cena da morte do androide (Rutger Hauer) em *Blade Runner: O Caçador de Androides* [*Blade Runner*] é justificadamente famosa graças ao poder da expressão facial. A câmera focaliza a parte superior do corpo e o rosto de Hauer durante um longo tempo. Enquanto ele relata as alegrias e tristezas da sua vida, o seu rosto reflete, de uma maneira contínua e inequívoca, a sua experiência interior — e a nossa. [\[281\]](#)

O funcionamento do cérebro e o cinema

Embora a pesquisa sobre o cérebro venha progredindo em um ritmo extraordinário ao longo das últimas décadas, o conhecimento atual ainda é limitado, e as aplicações às experiências complexas do mundo real tendem a ser rudimentares. A aplicação da ciência do cérebro à atividade de assistir aos filmes ainda está na infância, mas as primeiras constatações são fascinantes. Um estudo recente da compreensão narrativa examinou a tecnologia de fMRI (imagens de ressonância magnética funcional), a forma mais sofisticada de neuroimagem

não invasiva atualmente disponível; ela possibilita que os pesquisadores obtenham uma imagem relativamente precisa da atividade do cérebro ao longo de um período de tempo.

Esse estudo particular se concentrou na atividade cortical. O córtex é a grande parte externa sulcada do cérebro responsável pelas habilidades sofisticadas (funcionamento motor, processamento visual, processamento da linguagem, raciocínio abstrato, etc.). Os pesquisadores mostraram aos participantes breves cenas (silenciosas) como aquela em *Meu Primeiro Amor* [*My Girl*] na qual duas crianças mexem em um ninho de vespas, ou montagens de

clipes, editadas aleatoriamente com cenas de diferentes filmes. No caso da sequência narrativa, uma rede previsível de partes do cérebro foi ativada. No da sequência misturada, nenhuma rede ficou visível (ou seja, a atividade cerebral foi mais aleatória). Os pesquisadores concluíram que “A compreensão de sequências de ação visual... parece estar baseada nas atividades coordenadas de múltiplas áreas do cérebro que estão acopladas funcionalmente em uma rede cognitiva de alto nível.”[\[282\]](#) Essas declarações ainda estão muito longe de explicar a experiência completa de assistir a *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*, mas elas sugerem fortemente uma conexão

mente/cérebro/filme.

Embora as pesquisas diretas de laboratório sejam esparsas, podemos razoavelmente especular que a experiência emocional do espectador enquanto assiste a histórias cinematográficas está relacionada ao funcionamento do cérebro. O sistema nervoso autônomo (o sistema que regula as funções automáticas do corpo como a respiração e o batimento cardíaco) e as áreas subcorticais do cérebro parecem estar particularmente envolvidos. Subcorticais se referem às diversas áreas do cérebro que estão situadas logo abaixo do córtex. Essas áreas lidam com as funções primitivas necessárias para a

sobrevivência imediata — fome, despertar, respirar e assim por diante. As fortes reações emocionais, especialmente as negativas, estão parcialmente localizadas nessa zona primitiva.

Uma pequena parte subcortical, a amígdala, é especialmente responsável por processar as reações aos estímulos repulsivos. Modelos recentes do funcionamento subcortical indicaram que, enquanto as mensagens chegam à amígdala, direta ou indiretamente, depois do processamento cortical, o estímulo direto acontece muito mais rápido. Curiosamente, somente certos estímulos se relacionam diretamente com a amígdala, entre os quais estão

ruídos como o rosnado, objetos grandes e imponentes e movimentos serpenteantes como os feitos pelas cobras. Esses estímulos ambientais potencialmente perigosos são processados rapidamente, possibilitando que tenhamos uma reação antes que outras partes do cérebro possam processar racionalmente a ameaça e calcular o que fazer.

Embora os objetos filmados não sejam “reais”, os nossos sistemas perceptivo e cognitivo frequentemente os tratam como se eles o fossem, acentuando desse modo as nossas reações emocionais. Isso é particularmente verdadeiro em comparação com os livros, os quais,

embora capazes de despertar uma grande emoção nos leitores, são perceptivamente apenas símbolos de tinta no papel, requerendo um processamento de ordem mais elevada (ou seja, cortical). Em um filme, a imagem de uma fera, o som de um rosnado sonoro ou uma rápida montagem de uma cobra prestes a dar o bote passa por cima do nosso córtex racional e vai direto para a área subcortical que ama a espontaneidade, em alguns casos fazendo com que saltemos na nossa poltrona, embora racionalmente saibamos que é “apenas um filme”.[\[283\]](#)

Últimas tomadas: uma parceria improvável

A parceria da ciência cognitiva com os estudos de cinema tem sido frutífera, mas existem tensões. Bordwell argumentou que o foco na compreensão diferencia os estudos de cinema com uma base cognitiva da tradição anteriormente dominante que se preocupava quase exclusivamente com a interpretação (explicar o que um filme *diz* a respeito da natureza humana, da política, dos valores culturais e assim por diante[\[284\]](#)). Como a compreensão é mais receptiva a conceitos fundamentados na ciência cognitiva, ela contrasta com os estudos de cinema

relativistas baseados em um sem-número de interpretações alternativas de um filme.[\[285\]](#) No entanto, mesmo no nível da compreensão da história, os filmes não são inequívocos. É possível discutir o que *aconteceu* exatamente em *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*, assim como é possível discutir o que ele *significa*. As diferenças nas características psicológicas como idade, gênero, personalidade, educação e assim por diante podem afetar a maneira como a pessoa entende a história (o que, como ressalta Bordwell, está na “imaginação do espectador”).

O movimento da área dos estudos de

cinema em direção à ciência cognitiva também é dificultado pelas diferenças na metodologia. A ciência cognitiva favorece as experiências e a modelagem computadorizada, enquanto os estudos de cinema dão preferência à análise textual. Os acadêmicos do cinema têm acolhido favoravelmente os conceitos cognitivos e têm se mostrado dispostos a usar qualquer ferramenta à sua disposição para entender melhor o objeto da sua paixão (o cinema). Na outra direção, os psicólogos de orientação cognitiva têm utilizado frequentemente o cinema, mas eles tendem a encarar os filmes como instrumentos metodológicos (por exemplo, a pesquisa da estimulação

emocional), e não como formas de arte. De modo semelhante, os cientistas com frequência tratam diferentes processos cognitivos como isolados[\[286\]](#), tornando difícil encarar a experiência de assistir ao filme de uma maneira holística e sistêmica. No entanto, é crucial que a ciência cognitiva lide com as formas artísticas e narrativas do filme pelo que elas são. Patrick Colm Hogar afirma que os estudos literários e artísticos têm ricas tradições acadêmicas que existem há milhares de anos, e também afirma que “... se você tem uma teoria da mente humana que não explica as artes, você tem uma teoria muito insatisfatória... Se a ciência

cognitiva deixar de abordar essa parte fundamental da nossa vida cotidiana, essa ciência será deixada no monturo da história”.[\[287\]](#)

Leitura adicional

- Anderson, J.D. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press Carbondale, IL.
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison, WI.
- Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford University Press, Nova York, NY.
- Hogan, P.C. (2003) *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*. Taylor & Francis Books, Nova York, NY.
- Rottenberg, J., Ray, R.D. e Gross, J.J. (2007) Emotion elicitation using films [Evocação da Emoção por meio dos filmes], em *Handbook of Emotion Elicitation and*

Assessment (orgs. J.A. Coan e J.B. Allen)
Oxford University Press, Nova York, NY, pp.
9-28.

Refletindo sobre a Tela — A
Recepção dos Filmes

Ilustração 7.1 Linda Blair e Max von Sydow
como Regan e Padre Merrin em *The Exorcist*
(1973) [*O Exorcista*] © Everett
Collection/Keystock.

Capítulo 7

Refletindo sobre a Tela — A Recepção dos Filmes

O Exorcista [The Exorcist] de William Friedkin foi lançado em 1973, alguns anos depois da publicação do romance de William Peter Blatty. Se o romance causou algumas ondulações do ponto de vista cultural, o filme detonou ondas de choque de controvérsia, aclamação e

medo.

Na ocasião do seu lançamento, *O Exorcista* se tornou o filme com maior renda de bilheteria de todos os tempos. Com os valores corrigidos, ele ainda se classifica em nono lugar na lista de receita de bilheteria de todos os tempos (consulte o Apêndice B; não há outros filmes de terror entre os primeiros cinquenta). Ele recebeu dez indicações para o Oscar e ganhou em duas categorias.

O Exorcista contém muitas imagens inesquecíveis que, quase quarenta anos depois, se tornaram parte da simbologia cultural: Regan (Linda Blair) possuía e com a cabeça girando, colocando para fora uma quantidade absurda de vômito

cor de ervilha e gritando todo tipo de palavrão; e o exorcista, o Padre Merrin (Max von Sydow), aproximando-se do prédio revestido com arenito pardo em Georgetown no meio da noite. O filme provocou muitas discussões a respeito da prática histórica e moderna do exorcismo. Alguns espectadores consideraram a possibilidade da possessão demoníaca na vida real. Entre os céticos, ele foi considerado um filme de terror sério que fez uma declaração a respeito da ciência e da fé no mundo moderno.

Os críticos ficaram divididos na avaliação do filme. Roger Ebert deu quatro estrelas para o filme e afirmou

que Friedkin usa “os recursos mais apavorantes do cinema” para criar “um dos mais poderosos [filmes escapistas] jamais produzidos”. No entanto ele também especulou irritado: “As pessoas estão tão entorpecidas que precisam de filmes com essa intensidade para sentir alguma coisa?”.[\[288\]](#) Pauline Kael da revista *The New Yorker* condenou totalmente o filme. Ela criticou o livro de Blatty como “um livro sem profundidade que pede para ser levado a sério”; castigou o diretor por ser tão “mentalmente desprotegido” que sentia a necessidade de “fazer todo mundo ficar doente”; e argumentou que “a indústria do cinema é tão poderosa que homens completamente desprovidos de gosto e

imaginação podem gozar de uma incalculável influência”. Ela encerrou a sua análise crítica questionando o estado mental dos quinhentos pais que tinham levado as filhas, sem sucesso, para o teste de audição do papel principal: “[Enquanto assistem a Linda Blair atuar como um pequeno demônio], eles pensam ‘Essa poderia ter sido a minha pequena Susie — famosa para sempre’?”[289]

Para garotos como eu, que estavam crescendo na década de 1970, *O Exorcista* foi lendário. Assim como *Os Embalos de Sábado à Noite* [*Saturday Night Fever*], ele era um filme de classificação R que era um assunto de

conversa frequente. Não tive permissão para assisti-lo,[\[290\]](#) mas algumas crianças afirmaram tê-lo visto e descreveram vividamente o vômito verde e a famosa cena da cabeça que girava. Para não ficar para trás, outras crianças disseram que um primo distante ou um amigo da família tinha sido possuído. Havia um interesse particular na inserção subliminar de um rosto demoníaco no filme, o qual, segundo nos haviam informado, era a fotografia de um demônio de verdade, tirada em uma expedição de caça a um espírito.

Finalmente, assisti a *O Exorcista* quando eu estava no final da adolescência, no início da década de 1980. Na época de *Sexta-Feira 13*, ele

era ao mesmo tempo antiquado no seu terror que se desenvolvia lentamente, mas moderno graças aos seus vívidos efeitos especiais. Eu fiquei particularmente perturbado com as invasivas intervenções médicas e fiquei perplexo com o fato de a cena do crucifixo não ter feito com que o filme obtivesse uma classificação X. Gostei do tom implacável e sinistro. Eu decididamente levei o filme a sério.[\[291\]](#) A leitura da análise crítica de Pauline Kael me perturbou quase tanto quanto o filme. A sua crítica me pareceu um ataque pessoal não apenas a minha inteligência, mas também a minha sensibilidade moral.

Quando ministro cursos de cinema, eu às vezes uso *O Exorcista* como exemplo de um filme que teve um importante impacto cultural. Como no caso de todos os filmes com um vívido conteúdo violento ou sexual, eu descrevo algumas partes do filme de antemão e dispenso qualquer pessoa que esteja propensa a ficar perturbada. Na maioria das vezes, os meus alunos descartam a minha advertência, mas, no caso de *O Exorcista*, alguns sempre aceitam a minha sugestão. Existe uma coisa a respeito do filme que até hoje mexe com as pessoas, mesmo entre os alunos universitários desmotivados. Alguns relatam que assistir ao filme foi

assustador ou até mesmo traumático. Outros o acham intimidante baseados nas suas convicções religiosas (mesmo os que não são católicos). Ocasionalmente, os alunos dizem que acham o filme assustador porque “isso realmente pode acontecer”.[\[292\]](#)

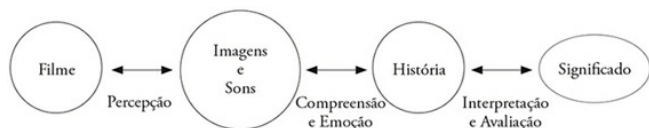


Figura 7.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: interpretação e avaliação.

Quando assistimos aos filmes, nós acompanhamos a narrativa e nos envolvemos emocionalmente com os

personagens. De um modo geral, depois que os créditos chegam ao fim, não pensamos mais neles. Às vezes, no entanto, um filme permanece conosco, e refletimos sobre ele — durante uma hora, uma semana, um ano ou a vida inteira. A história e as imagens permeiam a nossa mente. Revivemos as nossas emoções. Avaliamos a qualidade do filme e a nossa experiência com ele. Fazemos conexões entre o filme e o resto do mundo a nossa volta (talvez com o nosso emprego ou com alguma coisa que lemos no jornal). O nosso entendimento da história e dos personagens do filme se torna uma grade que projetamos sobre o resto da nossa vida.

A reflexão sobre um filme é outro nível de processamento simbólico. A avaliação (determinar o prazer extraído de um filme) e a interpretação (determinar o significado de um filme) são processos reflexivos que podem ser adicionados à percepção e à compreensão, como vemos na Figura 7.1.

Quer guardemos essas reflexões para nós mesmos, quer as compartilhemos com outras pessoas, é durante essa fase que o cinema invade outros aspectos da nossa vida.

O prazer do espectador de ir ao cinema

O antigo ditado “todo mundo tem um crítico dentro de si”[\[293\]](#) sem dúvida é verdadeiro com relação aos frequentadores de cinema. Todo mundo avalia as suas experiências de assistir aos filmes. As pessoas que se expressam com mais facilidade, que falam mais alto ou são mais prolixas se tornam acadêmicos ou criam blogs, mas até mesmo os espectadores mais inexpressivos baseiam os filmes que escolhem em experiências cinematográficas anteriores.[\[294\]](#) Para a maioria das pessoas, essa avaliação encerra um componente autoconsciente,

reflexivo. Perguntamos a nós mesmos “Foi agradável? Foi gratificante? Ou foi um desperdício de tempo e dinheiro?”. O prazer e a gratificação são as questões dominantes quando consideramos o cinema como uma forma de entretenimento.[\[295\]](#) Quando as pessoas escolhem as suas formas de entretenimento, partem do princípio de que elas estão tomando decisões que julgam valer a pena.

O prazer do cinema está estreitamente ligado à experiência emocional.[\[296\]](#) Presumivelmente, as pessoas querem que o seu entretenimento faça com que elas *se sintam* bem. No entanto, o relacionamento entre as emoções

vivenciadas durante um filme e a rotulagem de um filme como agradável não é de modo algum transparente. Mesmo com filmes que provocam emoções positivas como uma grande admiração, podemos questionar por que algumas pessoas acham um filme maravilhoso e outras não. Particularmente enigmáticos são os filmes que despertam emoções negativas como a tristeza e o medo. Os melodramas, os filmes de terror e os filmes de suspense têm sido populares em toda a história da produção de filmes. Por que as pessoas procuram uma experiência com emoções negativas?

Filmes engraçados

O riso transmite uma sensação boa. As comédias fazem as pessoas rirem. Por conseguinte, a comédia talvez seja o gênero de filme mais saudável — parafraseando o mantra *hippie*, “Se a sensação é boa, assista”. Essa observação é compatível com uma teoria hedonista da atração do cinema — nós gostamos dos filmes porque eles nos proporcionam prazer.

Assim como tudo o que envolve a espécie humana, existem enigmas mais profundos logo abaixo da superfície. Poderíamos perguntar o que torna uma coisa engraçada. Freud tinha uma explicação que pode servir como ponto

de partida.[\[297\]](#) Ele acreditava que as piadas e o humor eram expressões socialmente aceitáveis da agressão inconsciente. Algumas coisas na vida são frustrantes, mas as inibições sociais e morais impedem as pessoas de agir diretamente movidas pelos seus sentimentos. Por conseguinte, usamos o humor para expressar os nossos anseios e as nossas frustrações sem causar nenhum dano físico. As piadas sujas, o sarcasmo e as comédias de pancadaria exemplificam essa teoria. As pessoas são sádicas por achar que a violência aplicada contra os assaltantes em *Esqueceram de Mim* são engraçadas? Freud responderia que sim.

As ideias de Freud foram modificadas

pelos psicólogos experimentais modernos para formar a teoria do humor de superioridade ou menosprezo. O gracejador obtém superioridade com relação ao objeto do humor (um inimigo, uma autoridade ou um ente querido ambivalente) menosprezando-o. Uma experiência envolveu o grau em que uma piada a respeito de um político que contraiu uma DST foi percebida como engraçada.[\[298\]](#) Os participantes que sentiam animosidade contra Bill Clinton acharam a piada mais engraçada do que aqueles que gostavam de Clinton. O mesmo padrão se repetiu quando a piada foi a respeito de Newt Gingrich. Essa constatação é uma explicação para a

famosa piada visual de *Corra que a Polícia Vem Aí [The Naked Gun]* (do auge da primeira Guerra do Golfo) que envolvia uma bomba caindo no colo de Saddam Hussein enquanto ele descansava na sua piscina.

Nem todo humor é agressivo. A frase “vou pedir a mesma coisa que ela” em reação ao falso orgasmo de Sally (Meg Ryan) em um restaurante em *Harry e Sally: Feitos Um para o Outro [When Harry Met Sally]* é um exemplo cinematográfico de uma piada amigável. A mulher que proferiu a frase provavelmente não sentia nenhuma agressividade contra Sally, o cardápio do almoço ou os orgasmos em geral. Embora a piada contenha um elemento

sexual, a atitude não é reprimida, de modo que não se encaixa na teoria de Freud.

O prazer do humor amigável foi explicado pela teoria da incongruência — o ouvinte ou espectador começa a pensar em uma elocução ou um evento de uma maneira corriqueira, mas a piada leva as coisas a uma resolução inesperada.[\[299\]](#) “Vou pedir a mesma coisa que ela” é geralmente um método banal e rápido de pedir comida. No entanto, se quem pronuncia a frase é uma mulher que acaba de ouvir alguém dizer que sentiu um grande prazer, isso implica que a comida de Sally deve conter qualidades especiais e ser

altamente desejável. Os seres humanos consideram as surpresas das variações verbais e visuais cognitivamente revigorantes e energizantes.

Filmes violentos

Por que as pessoas gostam de assistir a eventos repletos de violência, destruição e sofrimento humano? De acordo com Freud, nas sociedades civilizadas, as tendências destrutivas inatas das pessoas são punidas quando são abertamente expressadas, de modo que são relegadas ao inconsciente. Como elas não vão embora, vivenciamos uma tensão interna. Uma das soluções é substituir (ou sublimar)

os nossos anseios agressivos das atividades que nos colocariam em apuros (começar uma briga em um bar) por atividades que são socialmente mais aceitáveis (assistir a uma briga de bar no cinema).

A psicologia evolucionária defende uma tese semelhante usando uma linguagem diferente. No decorrer da evolução humana, a violência se revelou vantajosa para a nossa sobrevivência contra predadores e inimigos. Por conseguinte, a violência como um impulso para resolver problemas está profundamente entranhada no nosso código genético. Entretanto, no mundo moderno, a violência não é uma maneira eficaz de resolver as situações do dia a

dia. Portanto os nossos anseios violentos se expressam de uma maneira simbólica, e os filmes violentos são vivenciados como satisfatórios e agradáveis.

Essas formulações gerais não explicam a enorme variação nas violentas circunstâncias retratadas nos filmes. Um filme com cenas aleatórias de explosões e tiroteios não atrairia uma grande audiência.[\[300\]](#) Em vez disso, a apreciação da violência provavelmente depende da trama e dos personagens. A teoria da disposição de Dolf Zillmann do entretenimento da mídia especifica como certos tipos de violência na mídia são particularmente prazerosos. No caso

da maioria dos espectadores, o prazer é proveniente da inclinação moral que eles sentem pelos personagens. Se um personagem (geralmente o herói ou o protagonista) é encarado como positivo, os espectadores sentem empatia por ele. Eles gostam do filme se coisas boas acontecem com o personagem e não gostam quando coisas ruins ocorrem (particularmente no final). Por outro lado, se um personagem é encarado como negativo, os espectadores se sentem gratificados quando coisas ruins acontecem com ele, já que esses eventos são vistos como justificados em consequência da maldade do personagem.[\[301\]](#)

Essa teoria se aplica a todas as faixas

etárias, mas é particularmente pronunciada nas pessoas mais jovens da plateia. Em uma pesquisa experimental, crianças informaram gostar de um filme quando um personagem agradável recebeu uma bicicleta nova no final.[\[302\]](#) Em outra variação, elas ficaram contentes quando um personagem antipático caiu da bicicleta. As crianças não gostaram do filme quando o personagem simpático caiu da bicicleta ou quando o personagem antipático saiu ileso com uma nova bicicleta. Um rápido levantamento dos sucessos de bilheteria (Apêndice B) respalda essa teoria: quase todos esses filmes são resolvidos com o herói sendo

recompensado e o vilão sendo punido.

Filmes de terror

Os filmes de terror têm recebido uma grande dose de atenção dos psicólogos que estudam o entretenimento.[\[303\]](#) Os fãs dos filmes de terror podem detectar um significado implícito condescendente nessa pesquisa (que tipo de gente gosta dessa porcaria?), mas o gênero do terror é definido por um premente paradoxo. Os filmes de terror são assustadores; o medo surge quando as pessoas estão ameaçadas pelo dano físico ou social. Normalmente, as pessoas não medem esforços e gastos para evitar situações que produzem medo. Como explicar

então a existência do gênero de terror?

A teoria da disposição é relevante para os filmes de terror. Embora um filme de terror possa conter momentos que despertam o medo e o terror, os filmes de terror tradicionais geralmente acabam com o monstro/vilão sendo derrotado e alguns dos personagens bons sobrevivendo. Quando a ordem moral é restabelecida por meio da sobrevivência do herói e da destruição do vilão, a ansiedade vivenciada durante o filme é aliviada, acrescentando ênfase ao desenlace.[\[304\]](#) Como os filmes de terror combinam o medo com a repulsa por um monstro não humano, a morte do monstro não desperta a solidariedade humana residual que poderia estar

presente em um filme de suspense. Esse padrão é comum e pode ser vividamente presenciado em *Alien*, o 8º Passageiro [*Alien*] e *Aliens*, o Resgate [*Aliens*], [\[305\]](#) que apresentam prolongados confrontos entre Ripley (Sigourney Weaver) e o alienígena gosmento. Embora o monstro seja inteligente, ele também é repugnante e antipático. Os confrontos entre Ripley e o seu inimigo variam de um suspense que cresce aos poucos a uma horrenda violência, mas cada um dos filmes termina com a dramática destruição do monstro. O espectador é recompensado tanto com o alívio quanto com a satisfação moral.

O prazer da justiça percebida também é visível no “efeito da virgem sobrevivente” nos filmes *slasher*.[\[306\]](#) Os personagens “puros”, por quem a audiência presumivelmente sente empatia, são poupados no final, enquanto a “impureza” dos personagens sexualmente ativos é uma justificativa para a pavorosa morte deles. Eles consideram gratificante o destino das vítimas moralmente deficientes pelos mesmos motivos que consideram gratificante a morte de um vilão. Pesquisas constataram que rapazes adolescentes que alimentam convicções condenatórias a respeito da sexualidade feminina aliadas a atitudes punitivas

(“Eu gostaria de ver as vítimas receberem o que elas merecem”) informaram apreciar mais o assassinato de personagens do sexo feminino que são sexualmente ativos do que o assassinato de personagens do sexo masculino (independentemente da atividade sexual) ou dos personagens do sexo feminino que não são sexualmente ativos.[\[307\]](#)

Filmes tristes

O prazer extraído dos filmes tristes cria um paradoxo semelhante ao dos filmes de terror. Como a maioria das pessoas considera a tristeza uma emoção negativa e geralmente evita o

sentimento, então por que os melodramas são tão populares? Superficialmente, isso parece contrariar a ideia de que as pessoas não fazem coisas que não sejam agradáveis. Em muitos filmes, os eventos tristes não representam um grande problema se o filme for encarado holisticamente. Os eventos deprimentes no início ou no meio da história estabelecem desafios para os personagens que são superados ao longo do filme, aumentando assim o prazer de um final feliz. Uma epopeia como *O Senhor dos Anéis* pode compilar muitos eventos trágicos no decorrer de uma longa narrativa, para que os personagens possam triunfar repetidamente no final.

Os filmes com finais tristes são mais enigmáticos, já que não existe uma compensação óbvia. Por que as pessoas se sujeitam às histórias de *Diário de uma Paixão* [*The Notebook*] ou *Meu Melhor Companheiro* [*Old Yeller*], nas quais personagens agradáveis (um casal idoso e um cão da raça Labrador Retriever, respectivamente) morrem tragicamente sem ser por culpa deles e nem como resultado de um comportamento heroico? Uma possibilidade é o fato de que os espectadores são motivados por algo além de vivenciar uma emoção particular. Pesquisas constataram que participantes em um “estado afetivo”

(com calor, solidariedade e compreensão) exibiram uma preferência maior por filmes tristes do que participantes em estados alegres ou tristes.[\[308\]](#) As pessoas no estado afetivo também estavam mais interessadas em outros filmes que exploravam relacionamentos humanos íntimos, tristes ou não. Quando os participantes adotavam uma atitude solidária, o seu interesse motivador era assistir a filmes com ideias significativas, e não vivenciar uma emoção particular.

O grande prestígio de *Meu Melhor Companheiro* entre os espectadores demonstra a disposição de tolerar uma emoção dolorosa se a experiência

estiver associada a eventos significativos. *Meu Melhor Companheiro* oferece temas como coragem, amizade e lealdade, e o final incentiva reflexões sobre o crescimento e a responsabilidade. As emoções associadas ao ato de assistir ao filme são importantes, mas são secundárias com relação às ideias despertadas por ele. Essa observação expande a noção do que significa apreciar ou ser recompensado pelos filmes.[\[309\]](#)

A interpretação dos filmes pelo espectador

Com base no que vimos, ir ao cinema para nos sentirmos bem é um ponto de partida proveitoso, mas não é toda a história. Os espectadores têm experiências positivas e negativas enquanto assistem aos filmes. O fato de eles avaliarem a sua experiência global de assistir a um filme como positiva ou negativa depende da maneira como eles interpretam a história, da empatia que sentem pelos personagens e da sua descoberta do significado e da importância da história. As avaliações e interpretações do espectador ocorrem simultaneamente, como formas

complementares da reflexão cinematográfica.[\[310\]](#)

A interpretação é geralmente considerada uma coisa que os críticos fazem com os filmes para descobrir os significados contidos neles.[\[311\]](#) Neste capítulo, contudo, trato a interpretação como um processo psicológico inerente aos espectadores comuns. (Veja a Figura 7.1)

Estudos históricos

A maneira de abordagem interpretativa dos estudos de cinema é escolher um filme e depois analisá-lo; as abordagens históricas selecionam o filme e depois observam como outras pessoas o

analisaram ou reagiram a ele.[\[312\]](#) Os pesquisadores usam muitas fontes, entre elas críticas de cinema, notícias, artigos de opinião, comentários de cineastas, dados da indústria e campanhas publicitárias. Cada fonte é compreendida como reflexo das diversas qualidades do filme em questão e não é avaliada em termos de uma verdade absoluta. As fontes não são consideradas como neutralizadoras mútuas; mais exatamente, elas sugerem que diferentes pessoas podem ter perspectivas distintas. Esses artefatos são então reconstituídos para criar uma imagem da importância cultural do filme e para identificar padrões de reação da audiência. As lentes usadas para avaliar

a recepção de um filme não raro se relacionam com uma questão polêmica, como a raça, o gênero ou a sexualidade. Como envolve uma análise atenta, a recepção histórica é um caminho intermediário, aliado das ciências humanas, entre a análise textual e a coleta de informações usada pelos cientistas sociais.

Campo dos Sonhos [Field of Dreams] recebeu uma reação variada quando foi lançado em 1989 e continua até hoje nesse status discutido; alguns o consideram um clássico, enquanto outros o acham ridículo. A história se concentra em Ray (Kevin Costner) e a sua missão de construir um campo de

beisebol no seu milharal na esperança de dar aos fantasmas do time desacreditado do White Sox de 1919 a oportunidade de se redimir das acusações de que tinham recebido propina para perder a World Series. Os críticos que gostaram do filme consideraram a tentativa de Ray uma celebração de redenção por meio de uma reencenação simbólica. Essa opinião, contudo, se esquivou do fato de que na época do escândalo o beisebol da liga principal era segregado racialmente. Como *Campo dos Sonhos* foi produzido na década de 1980 tendo como astro um ator de inclinação liberal, essa situação foi embaraçosa. A solução de colocar no elenco James Earl

Jones como Terence Mann, um ativista político da década de 1960, apenas inflamou a controvérsia; essa foi uma mudança significativa com relação ao livro onde Mann era uma versão ficcionalizada de J.D. Salinger. Jones estava consciente do contraste entre Mann e Salinger, mas não abordou as implicações raciais nas entrevistas. Os críticos difamaram a disposição do personagem de conluiar com o objetivo de Ray de transformar em mito um time totalmente branco. A recepção ambivalente de *Campo dos Sonhos* mostra como um filme pode tanto “evocar quanto negar simultaneamente a raça”.[\[313\]](#)

As reações aos filmes são frequentemente divididas em relação às diferenças políticas. Em resposta a *A Paixão de Cristo* [*The Passion of the Christ*] de Mel Gibson, os conservadores cristãos se concentraram no sacrifício de Cristo, que confirmou a sua fé, enquanto os liberais apontaram para a descrição negativa dos judeus e para a obsessão de Gibson pela violência sadomasoquista. Às vezes a recepção de um filme não se encaixa em divisões tão claras. *O Silêncio dos Inocentes* foi aclamado como fortalecedor para as mulheres, particularmente na sua representação da agente Clarice Starling (Jodie Foster) do

FBI. Enquanto ela persegue um assassino serial que tem como alvo mulheres jovens, ela é forte, determinada e capaz de ter êxito em um ambiente dominado pelos homens.

Outros criticaram o filme achando que ele reforça estereótipos de orientação sexual e identidade de gênero ao mostrar o assassino como efeminado e demente (usando a pele das vítimas para fabricar um *collant* feminino). Os ativistas gays ficaram tão incomodados com a decisão de Jodie Foster de ocultar a sua identidade sexual que ela foi “desmascarada”, uma situação que foi recebida de forma mordaz pelas feministas: “Exatamente como os seus irmãos heterossexuais, os gays que

condenam Jodie Foster e *O Silêncio dos Inocentes* estão decididos a destruir uma mulher que não coloca os interesses masculinos em primeiro lugar e não está de acordo com as ideias deles a respeito de o que uma mulher deve ser”.[\[314\]](#) Embora tanto os elogios quanto as críticas do filme possam ser justificados com base em seus conteúdos, está claro que diferentes elementos do público estão propensos a se fixar mais em certos aspectos do filme do que em outros.

O debate a respeito de *Thelma & Louise* estava basicamente relacionado ao gênero.[\[315\]](#) Raramente um filme de Hollywood inclui duas atrizes principais

(Gina Davis e Susan Sarandon). Croteiro, de Callie Khouri, apresenta diálogos que realçam os papéis de gênero tanto dos personagens do sexo masculino quanto do feminino. As análises críticas e os artigos de opinião estavam mais ou menos divididos em três categorias. Os que adoraram o filme encararam Thelma e Louise como personagens interessantes e simpáticas cujas aventuras eram alternadamente engraçadas, perturbadoras e arrebatadoras. Nem todo mundo as considerou símbolos do feminismo, mas os defensores do filme se inclinavam a expressar a sua admiração pela difícil situação, culturalmente determinada, das personagens.

Outro grupo desprezou o filme baseado na percepção de que todos os personagens masculinos eram “porcos” ou “cretinos”.[\[316\]](#) A partir dessa perspectiva, não apenas Telma e Louise eram criminosas violentas, mas o filme era visto como justificativa do seu comportamento exibindo uma lente de feminismo que expressa ódio pelos homens. Embora alguns tenham considerado que essa reação se desmembrou dentro dos moldes do gênero (os homens odiaram o filme, as mulheres o adoraram), este não foi o caso. Muitos críticos do sexo masculino gostaram do filme; nem todos os do sexo feminino o apreciaram. Os críticos mais

ruidosos, contudo, tendiam a ser homens, como o colunista de jornal que declarou que “os ataques aos homens tinham jorrado como lixo tóxico na cultura predominante”.[\[317\]](#)

A terceira reação também foi negativa, mas esses críticos viram *Thelma & Louise* como um exemplo de *falso* feminismo. Eles viram o filme como um típico filme de companheiros com um tema de vingança, que tenta ser subversivo ao inserir mulheres em papéis tradicionalmente desempenhados por homens (por exemplo, Paul Newman e Robert Redford em *Butch Cassidy e Sundance Kid* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*]). Para esses espectadores, o filme não pareceu

verdadeiro porque *Thelma e Louise* frequentemente recorriam a soluções masculinas (armas e carros velozes) em vez de recorrerem ao diálogo e à autorrevelação (presumivelmente as ferramentas preferidas pelas mulheres para resolver problemas). À medida que a recepção de *Thelma & Louise* vai sendo cada vez mais explorada, fica claro que qualquer caracterização “ele disse/ela disse” do debate é excessivamente simplista.

Estudos culturais

No artigo *Encoding/Decoding* [Codificar/Decodificar], Stuart Hall (1980) argumenta que processos

complementares estão envolvidos na compreensão de qualquer produto cultural (televisão, cinema, propaganda, etc.). *Codificar* é o processo pelo qual os criadores impregnam, intencionalmente ou não, um produto com códigos expressivos (significado). *Decodificar* é o processo pelo qual os destinatários do produto (neste caso, os espectadores do cinema) interpretam esse código e extraem significado dele. Decodificar não é simplesmente a imagem especular de codificar, porque os decodificadores nem sempre compartilham as mesmas concepções sociais dos codificadores. Não é que os decodificadores estejam errados; eles simplesmente têm formações e conjuntos

de motivações diferentes. Os decodificadores ajustarão as suas interpretações para torná-las compatíveis com as suas visões de mundo. Como os decodificadores vêm de diferentes circunstâncias sociais, haverá, invariavelmente, muitas interpretações diferentes.

O artigo de Hall causou um enorme impacto nos estudos culturais porque acrescentou uma variação à crítica ideológica.[\[318\]](#) Interpretar produtos culturais como reificações da ideologia de uma cultura torna-se problemático se reconhecermos que os produtos culturais podem ser decodificados de múltiplas maneiras. Com o argumento de Hall em

mente, alguns acadêmicos voltaram os olhos para a audiência e começaram a fazer perguntas a respeito das reações dela à mídia popular em entrevistas pessoais e grupos de discussão (um grupo de 8-10 participantes reunidos para discutir questões de pesquisa específicas).[\[319\]](#)

Um estudo de audiência inspirador realizado no fim da década de 1970 mostrou dois episódios de um programa britânico de notícias para 29 grupos de discussão representando diferentes classificações socioeconômicas no Reino Unido (estudantes universitários, aprendizes técnicos, estagiários de administração e representantes dos trabalhadores junto ao sindicato).[\[320\]](#)

Os pesquisadores descobriram que cada grupo reagiu ao programa de uma maneira diferente. As variações foram baseadas na atitude dos participantes com relação às mensagens do programa. Os estagiários de administração dos bancos e os aprendizes técnicos expressaram uma atitude “dominante”; eles não concordavam com tudo, mas aceitavam suposições básicas de que o programa era preciso. Os professores desses alunos e os burocratas dos sindicatos expressaram uma atitude “negociada”: céticos com relação ao tom do programa, sem rejeitá-lo. Os estudantes universitários negros e os representantes dos trabalhadores

adotaram uma postura de “oposição” com relação ao programa, rejeitando-o como intencionalmente enganador ou permanecendo desinteressados.

Os dramas do horário diurno (ou novelas) receberam muita atenção dos acadêmicos culturais, graças à representação exagerada de padrões culturais dominantes que eles apresentam. Na década de 1980, *Dallas* foi objeto de estudo particularmente fecundo por causa da sua popularidade no mundo inteiro.[\[321\]](#) Poderíamos especular que havia algo universalmente cativante a respeito da novela do horário noturno, mas grupos de discussão transculturais deixaram de identificar qualquer solução milagrosa

que propiciasse um entretenimento universal.

Em vez disso, as constatações que emergiram revelaram um conjunto de interpretações culturalmente dependentes que sugeriam diferentes ideias de individualidade. Os árabes e os judeus marroquinos se inclinavam a se concentrar mais nos eventos da narrativa. Estes eram avaliados por meio de um filtro moral relativo aos papéis familiares interpretados pelos diversos personagens. Os americanos e os israelenses estavam voltados para os indivíduos e exibiam um elevado interesse pelas motivações psicológicas destes e pelas suas próprias reações

emocionais. Finalmente, os entrevistados russos gostaram do programa, mas adotaram uma postura distante e crítica do comportamento dos personagens e da própria produção. Eles questionaram as intenções dos produtores e distribuidores do programa e se mostraram preocupados a respeito do potencial de certas mensagens de manipular a audiência para o consumismo.

Outros estudos interpretativos

A crítica da reação do leitor ressalta a importância deste último no entendimento do significado da literatura.[\[322\]](#) De algumas maneiras,

essa abordagem corresponde às abordagens da teoria da condição do espectador nos estudos de cinema: esses críticos abordam indiretamente a experiência do leitor por meio de uma análise atenta dos textos escritos. No entanto, alguns críticos da reação do leitor examinaram diretamente a experiência dos leitores. O livro de Norman Holland, corretamente intitulado *Five Readers Reading* (1975), apresenta um exame profundo de cinco interpretações dos seus alunos de contos de Faulkner, Fitzgerald e Hemingway, enquanto *Reading the Romance* de Janice Radway é um estudo influente da reação da audiência que, assim como os estudos culturais, se concentra em uma

forma de cultura popular, os romances de amor.

Radway identificou um grupo de mulheres que eram ávidas leitoras de romances de amor e usou questionários e entrevistas para obter um entendimento mais profundo do significado que os romances de amor tinham para essas mulheres. Ela registrou as funções que os livros tinham na vida delas (relaxamento, fuga, cultura, controle da disposição de ânimo, cuidado consigo mesma) e fez a surpreendente observação que o ato da leitura era frequentemente vivenciado como um ato de desafio, tendo em vista as diversas pressões na vida das mulheres que

tornavam difícil para elas ter tempo para si mesmas.

Radway também registrou as interpretações das mulheres. Elas preferiam romances com heroínas decididas e determinadas e heróis aparentemente brutos. O propósito fundamental desses relacionamentos era causar uma mudança no homem, provocando o surgimento de qualidades adormecidas como a ternura e a sensibilidade. Radway encarou isso como uma tentativa quase feminista de minar os aspectos destrutivos da masculinidade e substituí-los por virtudes associadas à feminilidade (a capacidade de ter intimidade). Ao mesmo tempo, a necessidade das

mulheres de encontrar intimidade nos romances de amor sugere que essa intimidade não estava sendo satisfeita na vida cotidiana delas.

Enquanto Radway apresenta uma interpretação global das participantes no seu estudo, outras abordagens enfatizam a posição psicológica idiossincrática dos leitores. Como cada leitor tem uma personalidade e formação distintas, cada interpretação é diferente. Concentrando-se no cinema, Holland adota uma abordagem individualizada em um estudo que retrata três espectadores assistindo a um polêmico filme erótico da década de 1970, *A História de O* [*Histoire d'O*],[\[323\]](#) no qual O, a

heroína, isolada em um castelo afastado, se submete a atos dolorosos e degradantes para obter envolvimento com seu amante.

Uma das participantes do estudo, Agnes, relacionou a opressão de O com as suas experiências em uma rígida escola católica de meninas, mas em última análise achou O emocionalmente fria demais para que pudesse se conectar com ela. Um segundo participante, Norm, não se identificou com nenhum dos personagens, definindo, em vez disso, o castelo como uma esfera exótica que operava de acordo com regras alternativas, e a sua função era descobrir quais elas eram. Um terceiro participante, Ted, aplicou o seu código

moral ao filme, fazendo críticas à disposição de O de se submeter ou dominar. Holland concluiu que essas diferentes interpretações estavam relacionadas às variações na personalidade e às motivações dos participantes — Agnes buscava a conexão, Norm buscava o domínio intelectual e Ted buscava manter o controle interpessoal.

As minhas investigações sobre as reações do público de *Thelma e Louise* complementam a abordagem histórica. Um ano depois do seu lançamento no cinema em 1991, entrevistei pessoas para saber quais foram as suas reações depois de terem assistido ao filme em

vídeo. O filme despertou fortes opiniões, mas essas não se encaixaram claramente dentro dos moldes de gênero. As mulheres gostaram do filme com uma frequência ligeiramente maior, mas um número razoável de homens apreciou moderadamente o filme. Alguns homens acharam que o filme de fato retratava os homens de um modo negativo, mas mesmo assim encontraram razões para valorizar o belo cenário ou as estimulantes cenas de ação.[\[324\]](#) Continuei a exibir o filme nos meus cursos ao longo dos anos, entregando depois aos alunos questionários com perguntas abertas. No final da década de 2000, não havia nenhuma diferença observável entre os gêneros do ponto de

vista da frequência de gostar do filme. Os alunos do sexo masculino de hoje não consideram o filme particularmente ameaçador para os homens, o que talvez seja um reflexo da era de Angelina Jolie, na qual figuras de ação femininas são aceitáveis nos cursos de cinema.

Permanecem algumas diferenças sutis de gênero na recepção de *Thelma e Louise*, pelo menos entre os estudantes universitários. As moças relatam adorar o filme com mais frequência do que os rapazes; as alunas se identificam fortemente com Thelma e/ou Louise. Os homens relatam que se identificam mais fortemente com um dos personagens masculinos (detetive Slocum [Harvey

Keitel] ou o namorado de Louise, Jimmy [Michael Madsen]), e o seu nível de identificação com os personagens femininos principais é mínimo. Embora os rapazes mais jovens não se sintam ameaçados com a ideia de Thelma e Louise como pistoleiras, eles se mostram reticentes a conscientemente se identificar com um personagem feminino.

No caso das mulheres que se identificam fortemente com Thelma e Louise, duas cenas são citadas como poderosos instigadores: o estupro no estacionamento no começo do filme e o final no qual Thelma e Louise se jogam de carro em um precipício para não serem capturadas. Embora alguns

espectadores encarem essa última cena como uma consequência da anterior, alunas relatam sentir raiva e impotência durante o estupro, mas sentem euforia e liberdade quando assistem ao salto no despenhadeiro. A maioria dos participantes vê o ato como confirmação de amizade e uma recusa a se entregar, e não como suicídio. A interpretação dos estudantes da última cena parece estar estreitamente entrelaçada com a narrativa.

Estudos da audiência concentrados em interpretações do espectador fornecem uma maneira de oferecer outras formas de pesquisa. Filmes que se encaixam na categoria da “nova brutalidade”[\[325\]](#)

(*Cães de Aluguel* [*Reservoir Dogs*], *Pulp Fiction: Tempo de Violência* [*Pulp Fiction*], *Cassino* [*Casino*], *Assassinos por Natureza* [*Natural Born Killers*]) desafiam a teoria da disposição de Zillmann, segundo a qual o prazer de assistir à violência se baseia na justiça e na punição dos maus elementos.[\[326\]](#) Esses filmes apresentam a combinação de uma violência repulsiva misturada com um diálogo espirituoso e técnicas cinematográficas imaginativas. Os personagens e as ações são moralmente ambíguos em comparação com os filmes convencionais típicos. Em *Pulp Fiction*, o assassinato dos sádicos neonazistas por Butch (Bruce Willis) poderia ser

encarado como uma vingança justificada e autodefesa, mas o seu conluio com Marcellus (Ving Rhames), um brutal traficante de drogas que vinha tentando matar Butch, é moralmente intrincado. Ele está sendo misericordioso ao ajudar o seu inimigo? Ele está agindo em causa própria ao tentar conseguir um favor de Marcellus? Ele está sendo irresponsável ao soltar um homem que, poderíamos argumentar, é mais perigoso do que os neonazistas? Essas perguntas tornam difícil a aplicação objetiva da teoria da disposição.

Perguntar qual o significado que os espectadores extraíram de filmes como *Pulp Fiction: Tempo de Violência* pode

oferecer razões alternativas para valorizá-los. Alguns espectadores estão dispostos a justificar ou aplaudir o uso da violência porque, nas palavras de um entrevistado, “toda a questão [é] ter um vislumbre do outro lado da vida que você não vê com muita frequência”. Os espectadores também podem julgar se o emprego da violência em um filme é justificado do ponto de vista de um tema particular. Um fã da refilmagem de *Romeu e Julieta* [*Romeo + Juliet*] de Baz Luhrman comentou: “Achei que a violência era válida porque ela mostrou os resultados absurdos do bate-boca em família infundado e mostrou a tragédia de rapazes matando um ao outro sem nenhum outro motivo além da alteração

do pai deles”.[\[327\]](#) Experiências como essas não são apenas uma questão de prazer, mas também atos de criação de significado.

Últimas tomadas: os desafios da reação da audiência

O estudo da recepção dos filmes tem como alvo um lugar entre a abordagem tradicional das ciências humanas e a abordagem das ciências sociais.[\[328\]](#)

Existe uma tensão quando se trata de integrar os estudos de reação da audiência.

A maior parte das pesquisas da ciência social sobre processos reflexivos tem se limitado aos filmes como entretenimento. Os pesquisadores perguntam às pessoas “Você gostou desse filme?” e evocam com segurança

respostas como sim, não, um pouco ou muito, que podem ser administradas por meio de procedimentos estatísticos. A criação de significado, por outro lado, é mais difícil de ser medida. Se alguém perguntar “Você acha esse filme significativo?”, uma resposta afirmativa levará necessariamente à pergunta “De que maneira você considera esse filme particularmente significativo?”. Tendo em vista o número infinito de respostas, seria difícil conduzir uma experiência controlada. Não obstante, pesquisas recentes sobre a importância da criação de significado como uma forma de gratificação sugerem uma possível justaposição entre os cientistas sociais e os acadêmicos do cinema, para os quais

a interpretação é uma questão fundamental.[\[329\]](#)

Não é que os acadêmicos do cinema não estejam interessados nos espectadores. Embora a atenção a uma cuidadosa análise textual geralmente os impeça de ter um contato direto com o público, o estudo da condição do espectador tem sido proeminente nos estudos de cinema.[\[330\]](#) Conceitos básicos, como a identificação, o voyeurismo e a sutura dizem respeito à atividade mental dos espectadores. Filmes ambíguos como *Psicose* e *Blow-Up* — *Depois Daquele Beijo [Blow Up]* são frequentemente analisados graças às suas mensagens contraditórias e à

maneira como eles frustram a audiência na sua busca de significado. No entanto, essas percepções são geradas observando-se o filme e depois extrapolando para os espectadores, sem jamais confrontar a experiência de um espectador particular. O significado (inclusive a ambiguidade) é extraído do filme, não do espectador.

Compare as seguintes declarações:

Como a sabedoria dos leitores é superior à da heroína ao mesmo tempo que eles se identificam emocionalmente com ela, o processo da leitura em si precisa conduzir a sentimentos de hipocrisia (...) Consideramos as emoções da heroína

importantes somente na medida em que elas minam a si mesmas. Ao ler os Romances Harlequin, temos a contínua sensação de estar com más intenções.

Tenho 25 anos e sou esposa e mãe. Às vezes, como tantas pessoas, fico desanimada... Posso pegar um dos livros [de Essie Summer] e ver a bondade olhando para mim. A heroína faz com que eu sinta que o mundo é belo, que as pessoas são boas, que podemos enfrentar tudo e que somos afortunados por estarmos vivos.

A primeira citação é de uma acadêmica de cinema e literatura. A

segunda é uma carta dirigida ao editor escrita por uma fã dos romances Harlequin. Poderíamos nos perguntar se elas estão lendo os mesmos livros. O estudo de leitoras de romances de Radway cria uma posição entre esses polos.[\[331\]](#) Embora Radway não aceite sem maior análise as perspectivas dos seus objetos de estudo, ela tampouco sugere que as opiniões emocionalmente distantes do mundo acadêmico sejam a palavra definitiva sobre o assunto.

Alguns acadêmicos temem que os críticos de cinema façam um excesso de interpretações.[\[332\]](#) Pesquisas que requerem as interpretações de membros da audiência multiplicam esse potencial. Poderíamos encarar isso como uma

razão para priorizar o estudo da compreensão e não retornar ao caos dos processos interpretativos. No entanto, o fato é que todos nós, e não apenas os críticos de cinema, interpretamos os filmes que nós vemos. As interpretações dos filmes podem ser confusas e difíceis de estudar, mas trata-se de um processo simbólico essencial que ressoa com a instabilidade da vida cotidiana.

Leitura adicional

- Bryant, J. e Vorderer, P. (orgs.) (2006) *Psychology of Entertainment*. Lawrence Erlbaum, Nova York, NY.
- Fournier, G. (2007) *Thelma & Louise and Women in Hollywood*. McFarland, Jefferson, NC.
- Liebes, T. e Katz, E. (1990) *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of* Dallas. Oxford University Press, Nova York, NY.
- Nabi, R.L. e Oliver, M.B. (orgs.) (2009) *Media Processes and Effects*. Sage, Thousand Oaks, CA.
- Radway, J. (1991) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 2ª edição. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.
- Staiger, J. (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American*

Cinema. Princeton University Press.
Princeton, NJ.

Stokes, M. e Maltby, R. (orgs.) (1999)
*Identifying Hollywood's Audiences:
Cultural Identity and the Movies.* British
Film Institute, Londres.



Os Filmes me Levaram a Fazer
Isso — Os Efeitos dos Filmes

Ilustração 8.1 Juliette Lewis e Woody Harrelson como Mallory e Mickey em *Natural Born Killers* (1994) [*Assassinos por Natureza*] © Rex Features.

Capítulo 8

Os Filmes me Levaram a Fazer Isso

Os Efeitos dos Filmes

No dia 20 de abril de 1999, Eric Harris e Dylan Klebold promoveram uma matança indiscriminada na Columbine High School em Littleton, Colorado. Usando rifles semiautomáticos, eles

assassinaram 13 pessoas e feriram outras 21 antes de matar a si mesmos.

Quando entraram na escola, eles vestiam longos casacos pretos semelhantes aos usados pelos personagens de *The Matrix*, um filme que transformava a matança indiscriminada em espetáculos magnetizantes, semelhantes a espetáculos de balé. É possível que Harris e Klebold quisessem imitar a frieza transcendente de Neo (Keanu Reeves), vendo as suas vítimas como sendo pouco mais do que ícones virtuais, parte de uma trágica paixão que eles criaram para si mesmos?

Um longo casaco preto também foi retratado em *Diário de Um Adolescente*

[*Basketball Diaries*], no qual um viciado chamado Jim (Leonardo DiCaprio) imagina que está entrando na sua escola de ensino médio e matando alunos e professores. Esse massacre é sinistramente semelhante aos eventos da escola Columbine. Poderiam os atiradores ter usado a sequência fantasiosa de Jim como modelo?

Assassinos por Natureza é outro filme no qual muitas pessoas são mortas — não em uma escola, mas quase em todos os outros lugares. Embora Mickey (Woody Harrelson) e Mallory (Juliette Lewis) causem uma enorme devastação, o filme também documenta o abuso e as dificuldades que eles viveram,

apresentando um indício de justificativa para os seus crimes. Harris e Klebold usaram o acrônimo NBK para os diários e vídeos onde secretamente registraram planos para a sua própria devastação.[\[333\]](#) Eles acreditavam que eram “assassinos por natureza”, esperando para se vingar daqueles que eles julgavam merecê-lo?



Ilustração 8.2. Um fotograma de um vídeo de segurança mostra Dylan Klebold e Eric Harris no dia em que mataram 12 alunos e um professor na Columbine High School, no Colorado, 20 de abril de 1999, © Sipa Press/Keystone.

Esses filmes fizeram com que os

adolescentes se empenhassem em uma violência mortífera? Ou os filmes violentos são um reflexo de condições culturais que já estavam presentes? Ou a resposta se encontra em algum ponto intermediário?

A questão mais ampla é que tipo de impacto os filmes causam no mundo real. Claramente, eles despertam a emoção e consomem o nosso tempo e o nosso dinheiro, mas eles realmente afetam a maneira como as pessoas se comportam e pensam depois que elas saem do cinema? Além de ser divertido assistir e falar a respeito dos filmes, *eles realmente têm importância?*

Em última análise, acredito que a resposta seja sim. Ou, pelo menos,

alguns filmes são importantes para algumas pessoas parte do tempo. Os processos psicológicos que examinamos — as percepções, a compreensão e a interpretação — são os recursos mentais por meio dos quais assistir aos filmes causa um impacto na vida das pessoas. A Figura 8.1 ilustra essa relação.

Ocasionalmente, os significados que os espectadores formam a respeito de um filme serão tão poderosos e relevantes que eles terão uma influência na vida das pessoas. Este capítulo examina pesquisas sobre os efeitos comportamentais e cognitivos da mídia que ocorrem em grande medida fora da consciência dos espectadores.[\[334\]](#) (Às

vezes, os espectadores são capazes de identificar a influência de um filme sobre eles.[\[335\]](#) As funções conscientes do filme são discutidas no próximo capítulo.)



Figura 8.1 Atividade simbólica durante a experiência de assistir a um filme: função e efeito.

No final da década de 1920, investigações sobre o impacto psicológico dos filmes deram origem a uma série de livros com nomes como *Movies and Conduct*[\[336\]](#) (a respeito de estudantes universitários) e *Movies*,

Delinquency and Crime (sobre adolescentes em um centro de detenção de menores).[\[337\]](#) Embora não fossem uma acusação coletiva, eles despertaram preocupações sobre os possíveis riscos do cinema. O foco nos perigos continuou — como veremos mais adiante —, mas uma minoria de estudos considerou a possibilidade de efeitos pró-sociais.[\[338\]](#)

A pesquisa sobre os efeitos ingressou em outro período fértil na década de 1960, sem sinais de que iria esmorecer. Ela se tornou um vasto campo, contando com milhares de artigos e livros. Com o tempo, o alvo primário se deslocou do cinema para a televisão e, nos anos recentes, para os videogames e o uso do

computador. Por causa dessa esfera de ação em expansão, essa pesquisa é conhecida como “efeitos da mídia”.[\[339\]](#) Embora eu apresente uma ampla visão geral da abrangência e da importância da pesquisa dos efeitos, recorrerei a exemplos de filmes sempre que possível.

Efeitos sobre o comportamento

A “sedução subliminar” (mensagens subconscientes da mídia que influenciam o nosso comportamento) foi um termo popularizado na década de 1970.[\[340\]](#) Entre os exemplos frequentemente mencionados estavam mensagens de “compre pipoca” secretamente lampejadas na tela para estimular a venda de pipoca dentro dos cinemas, sons inócuos (ondas em uma praia) contendo mensagens faladas indetectáveis cujo propósito era inspirar o sucesso nos negócios e vozes satânicas na música “Stairway to Heaven” de Led Zeppelin que só podiam

ser compreendidas quando tocadas ao contrário. Os efeitos subliminares são estímulos sensoriais indetectáveis pela percepção consciente que são, no entanto, zelosamente processados pelo cérebro e que subsequentemente influenciam o comportamento. Embora as alegações a respeito desses estímulos sejam dramáticas, as pesquisas de laboratório foram incapazes de confirmar qualquer impacto significativo no comportamento ou no pensamento (pelo menos no nível de as pessoas comprarem mais pipoca ou se tornarem um sucesso nos negócios) como resultado de ouvir mensagens subliminares na cultura popular ou vê-

las.[\[341\]](#)

A maioria dos efeitos sobre o comportamento está fora da nossa consciência, mas não porque os espectadores estejam sendo afetados por coisas que não podem ver ou ouvir. Ao contrário, trata-se simplesmente de que eles não sabem que uma ação (um filme violento) está causando uma reação (a sua própria agressividade). Quando questionada, a maioria das pessoas da audiência negará que a mídia possa ter qualquer coisa a ver com o seu comportamento, mas existem consideráveis evidências de que ela tem.[\[342\]](#) E embora os pesquisadores de efeitos quase nunca utilizem o termo “subliminar”, eles partem do princípio

de que muitos efeitos e os processos cognitivos subjacentes são de fato “não conscientes”.

Como a maior parte do comportamento humano pode ser captada pela mídia, teoricamente é possível que a mídia possa influenciar qualquer comportamento humano considerado. A propaganda impulsionou essa possibilidade, já que as pessoas são induzidas a comprar sabão, carros, cerveja, iPods, grama para gato e assim por diante. Embora os filmes produzidos para o cinema tenham como objetivo vender a si próprios, eles claramente causaram em certas ocasiões um impacto no comportamento dos

consumidores (como o *boom* dos doces Reese's Pieces depois que eles apareceram em *E.T. O Extraterrestre*). Apesar de todos os possíveis comportamentos que um pesquisador poderia estudar, uma quantidade desproporcional de atenção tem sido concedida a três domínios — violência, sexo e uso de substâncias.[\[343\]](#) Cada domínio é uma área de interesse social relacionada a importantes questões públicas — crime, guerra, planejamento familiar, valores morais, problemas de saúde, desemprego e assim por diante. A teoria do espelho social sugere que a mídia meramente reflete comportamentos sociais, mas existem consideráveis

evidências que indicam que a mídia pode influenciar comportamentos.

O fenômeno do imitador

Às vezes é claro que um filme tem um impacto no comportamento baseado em paralelos tão precisos entre o filme e a vida real que não poderiam ser mera coincidência. Na maioria das vezes, o fenômeno do imitador é relativamente inócuo. Tomemos a venda das camisetas usadas embaixo da camisa que supostamente despencou depois que Clark Gable apareceu sem usar uma em *Aconteceu Naquela Noite* [*It Happened One Night*].[\[344\]](#) O penteado “The Rachel” tornou-se onipresente depois

que Jennifer Aniston o exibiu na série *Friends* no início da década de 1990. Clichês como “Go ahead, make my day” [Vá em frente, alegre o meu dia] foram pronunciados por milhões de pessoas com base na inspiração cinematográfica de Dirty Harry.[\[345\]](#)

Outros comportamentos podem ser mais dramáticos e irresistíveis. Alguns filmes inspiraram uma flagrante negligência. Várias pessoas ficaram machucadas ou morreram depois de imitar uma cena do drama do futebol americano *The Program*, na qual jogadores se deitam no canteiro central de uma via movimentada.[\[346\]](#) O *Franco Atirador* [*The Deer Hunter*] chegou a provocar trinta imitações da

cena da roleta-russa no filme, resultando em numerosas mortes.[\[347\]](#) Um adolescente ateou fogo a um amigo copiando uma proeza em *Jackass, Cara de Pau [Jackass]*. Numerosos crimes também foram associados a filmes. Além da tentativa de assassinato de Reagan por John Hinckley e os tiroteios da escola Columbine, outros famosos exemplos incluem: mulheres ateando fogo a seus parceiros agressivos depois de assistir ao filme da televisão *Cama Ardente [The Burning Bed]*; e uma matança indiscriminada através do país praticada por um casal de Oklahoma que assistira repetidamente a *Assassinos por Natureza*.[\[348\]](#) Incidentes como esses

recebem muita atenção no noticiário,[\[349\]](#) mas a frequência do crime de imitação pode ser ainda maior do que parece. Uma pesquisa informou que um quarto dos adolescentes encarcerados entrevistados tinha tentado cometer pelo menos um crime de imitação.[\[350\]](#)

Os imitadores estão conscientes do impacto de um filme sobre eles na medida em que são capazes de apontar para o filme como a sua inspiração. Ao mesmo tempo, existe uma notável falta de reflexão crítica e noção da realidade. A influência do filme parece começar com uma forte identificação com os personagens. Embora essa identificação faça parte do processo normal do ato de

assistir ao filme, esses incidentes se estendem além da experiência imediata desse ato. A personalidade do imitador e o ambiente externo também precisam respaldar as suas ações, frequentemente de maneiras das quais eles não se dão conta.[\[351\]](#) Por sorte, como a maioria dos ambientes não respalda o extravasamento destrutivo, as pessoas de um modo geral não levam adiante as suas identificações cinematográficas.

A importância dos incidentes de imitação é às vezes minimizada, seja porque o comportamento é trivial (a adoção de um penteado popular) ou porque os perpetradores dessas atrocidades ou desses atos de estupidez

exibem limitações preexistentes de ordem mental, moral ou de desenvolvimento. No caso de Harris e Klebold, o *bullying* no colégio, problemas psiquiátricos, cuidados negligentes dos pais e outros fatores foram implicados e debatidos como causas do comportamento violento na escola Columbine. No entanto, mesmo se Harris e Klebold estivessem destinados a cometer assassinato de qualquer maneira, os eventos em Columbine provavelmente não teriam sido *exatamente* como foram (não haveria os longos casacos pretos) sem a influência da mídia. Os filmes provavelmente afetaram a maneira como Harris e Klebold enxergavam o seu

mundo e deturparam o seu comportamento, mesmo que as sementes desse comportamento estivessem muito mais arraigadas.[\[352\]](#) Imagens de filmes impregnadas, agregadas a tendências comportamentais destrutivas, não devem ser descartadas peremptoriamente, principalmente porque já foram identificados outros efeitos que são mais sutis, porém talvez mais profundos.

Efeitos sobre comportamentos agressivos

Foram conduzidas mais pesquisas sobre os efeitos da violência no cinema do que em qualquer outra área.[\[353\]](#) Essa proeminência certamente está

relacionada com a frequência da violência na mídia[\[354\]](#) e com as preocupações sobre a violência no mundo real. O americano típico vê violência na mídia diariamente, mas, para a maioria das pessoas, atos de violência efetiva são relativamente raros. Por esse motivo, a violência na mídia chama atenção para si mesma. Quando se trata de possíveis efeitos comportamentais de violência (particularmente os que causam um comportamento agressivo), as pesquisas se concentraram desproporcionalmente nos efeitos sobre as crianças, refletindo o sentimento público de que os menores são vulneráveis e, portanto, mais susceptíveis aos efeitos da mídia do que

os adultos.[\[355\]](#)

A clássica experiência do boneco João-bobo realizada por Albert Bandura e seus colegas foi uma das pesquisas mais influentes no que diz respeito ao efeito de agressão da mídia.[\[356\]](#) Em um ambiente de laboratório, crianças foram introduzidas em uma sala, uma de cada vez, receberam algumas coisas como lápis de cor, papel, tesourinhas, etc., e foram instruídas a aguardar. Depois de um breve período, os pesquisadores foram até a sala e conduziram a criança para outra sala que continha vários brinquedos, entre eles um João-bobo inflável, armas de brinquedo, martelos e bonecas. Os

pesquisadores observaram as crianças brincando e registraram qualquer ação que pudessem definir como agressiva — golpear o João-bobo, atirar com as armas, jogar objetos na parede ou no chão, e assim por diante.

Em outra situação, um adulto ficou na sala enquanto a criança aguardava. O adulto fingiu ficar zangado e começou a espancar um João-bobo com um martelo de brinquedo, dizendo coisas como “Vou bater no nariz dele”. Depois, as crianças foram conduzidas à sala de brinquedos para serem observadas. Em outra situação, o pesquisador ligou uma câmera de cinema que exibiu uma cena do adulto golpeando o João-bobo.[\[357\]](#)

Embora praticamente todas as

crianças na experiência tenham se envolvido em alguma forma de agressão, aquelas que presenciaram o exemplo agressivo de um adulto (quer ao vivo, quer no filme) praticaram um número significativamente maior de atos agressivos do que as crianças que não foram expostas a um modelo agressivo. Algumas das crianças expostas ao modelo imitaram rigorosamente o comportamento do adulto, repetindo, inclusive, as mesmas frases enquanto golpeavam o desafortunado boneco de plástico.

Bandura interpretou as constatações como evidência de que as crianças copiam os comportamentos que elas

observam à sua volta, especialmente quando esses comportamentos não são punidos. Esse efeito ocorre no nível da imitação direta (golpear o João-Bobo) e em instigações mais gerais de agressão (disparar uma arma). Parece não haver nada mágico a respeito da influência dos filmes sobre as crianças, já que o exemplo vivo obteve o mesmo resultado. Coerente com a teoria do aprendizado social, Bandura afirma que o filme é uma das diversas formas de aprendizado observacional.

Essa pesquisa teve limitações: só foram observadas crianças pequenas, e mesmo aquelas que não foram expostas aos exemplos exibiram um certo grau de agressividade. A definição de

agressividade que os pesquisadores usaram foi ampla e não pôde ser caracterizada como violenta, já que não havia outras pessoas na sala. O comportamento agressivo ocorreu logo depois de a criança ter sido exposta ao modelo e, portanto, pode ter sido de curta duração. Finalmente, a situação no laboratório, bem como a do filme, tinha pouca semelhança com o mundo real.

Todas essas são boas qualificações, muitas das quais Bandura aborda na conclusão do estudo. Assistir a filmes violentos por si só não pode tornar as pessoas violentas, mas seria um erro descartar o estudo simplesmente por causa das suas limitações. Nenhuma

experiência pode examinar todas as variáveis ao mesmo tempo, assim como nenhum filme isolado pode captar todas as dimensões importantes do cinema. Baseando-se nessa pesquisa, outros pesquisadores conceberam outros estudos com variáveis de interesse adicionais. À medida que as pesquisas foram se acumulando, vários padrões foram observados.

Muitas pessoas podem não considerar preocupante a agressão ao João-bobo, mas outros pesquisadores investigaram para avaliar se existe uma relação entre a exposição à mídia e o comportamento violento na vida real. Um estudo observou que os meninos que assistiam aos programas de televisão mais

violentos eram mais agressivos na escola.[\[358\]](#) Uma pesquisa longitudinal em grande escala acompanhou crianças durante mais de vinte anos e descobriu que as crianças de 8 anos com a maior exposição à violência na televisão estavam mais propensas a se envolver em crimes graves (entre eles assassinato, estupro, assalto e furto) antes dos 30 anos.[\[359\]](#)

As pesquisas que só examinam uma relação/correlação entre duas variáveis têm uma limitação metodológica que restringe a interpretação. Saber apenas que as variáveis estão relacionadas não nos diz qual delas surgiu primeiro ou causou a outra.[\[360\]](#) Portanto é possível

que assistir a uma grande quantidade de material violento na televisão tenha causado tendências violentas, manifestando-se no crime. No entanto, também é possível que as crianças com tendências violentas já se sentissem atraídas pela mídia violenta. Ou pode ser ainda que outros fatores tenham influenciado ambos os comportamentos; por exemplo, a falta de orientação dos pais pode ter acarretado tanto as escolhas inapropriadas de programas na televisão quanto a falta de respeito pela lei. Na vida real, muitos fatores afetam qualquer comportamento considerado, levando alguns pesquisadores a estabelecer uma distinção entre a mídia *contribuindo* para certos

comportamentos (junto a muitos outros fatores) *versus* a mídia causando sozinha os comportamentos.[\[361\]](#)

Uma das maneiras pelas quais os pesquisadores explicam como a mídia pode contribuir para um comportamento, mas não causar diretamente comportamentos específicos é a teoria do *priming*.[\[362\]](#)[\[363\]](#) De uma maneira semelhante ao modo como um poço precisa ser bombeado várias vezes antes de efetivamente começar a jorrar água, os psicólogos acreditam que a exposição à mídia propicia uma gama de imagens e exemplos de comportamentos que permanecem latentes até que surge uma situação relevante que coincide

com a preparação (*priming*). Por conseguinte, a exposição repetida a brigas de bar não faz necessariamente os homens irem até os bares em busca de brigas. No entanto, se os homens estiverem por acaso em um bar e forem ameaçados, eles já sabem como responder nessa situação. Eles podem agir agressivamente, mesmo que não tenham consciência da fonte de influência sobre eles.

Efeitos sobre os comportamentos sexuais

Como tema de grande interesse das pesquisas, o impacto das imagens sexualizadas sobre os espectadores só

perde para o impacto da violência.[\[364\]](#) Ambos abordam preocupações sociais, mas as representações de sexualidade parecem causar ainda mais preocupação do que a violência. Por que iria o sistema de classificação da MPAA (Motion Pictures Association of America), que rotineiramente atribui uma classificação R a descrições brutais de tortura (como os filmes *Jogos Mortais*), impor um NC-17 a um filme aclamado pela crítica como *Namorados para Sempre [Blue Valentine]* por causa da representação do sexo conjugal? Essa situação impressiona muitas pessoas como sendo equivocada, mas a sua argumentação se baseia na ansiedade dos pais americanos. A

maioria dos pais de adolescentes se preocupa mais com a possibilidade de os seus filhos praticarem atos de sexualidade do que crimes violentos. O medo é que as representações sexuais nos filmes que favorecem a atividade sexual possam “dar ideias às crianças”.

Assistir a cenas de sexo na mídia efetivamente inspira os adolescentes a “fazer sexo”, como temem os pais? Embora os resultados estejam longe de ser conclusivos, alguns indícios sugerem que isso é um fator que contribui para a atitude. Uma pesquisa realizada com quase 2 mil entrevistados indicou que os adolescentes que assistiam a muito sexo na televisão iniciavam a atividade

sexual em um ritmo significativamente maior do que aqueles que não faziam isso.[\[365\]](#) Como um estudo baseado na correlação, a relação causal entre as variáveis permanece obscura (os adolescentes com um interesse maior em sexo podem procurá-lo na televisão).[\[366\]](#) Outros fatores (a desaprovação dos pais, uma casa com ambos os pais presentes, um grau elevado de monitoramento dos pais) também prognosticaram os adolescentes que adiariam o sexo. Essa constatação mostra que, embora a mídia possa ter um efeito modesto em curto prazo, ela geralmente se combina com outras variáveis culturais e pessoais para ter uma influência generalizada sobre o

comportamento.

As informações demográficas conduziram à especulação de que pode haver uma ligação entre a mídia e atividades aberrantes como o estupro e outros atos de agressão sexual. A frequência das agressões sexuais relatadas aumentou entre a década de 1960 e a de 1990 à medida que um material sexualmente explícito se tornou mais disponível. No entanto, as mudanças de atitude com relação à sexualidade durante esse mesmo período podem ter levado as mulheres a denunciar as agressões sem medo da humilhação ou da retaliação pública. Informações interculturais conduzem a

um número ainda maior de perguntas, já que grande parte do material sexualmente explícito vem do Japão, país que, historicamente, tem uma taxa de estupro relativamente baixa.[\[367\]](#) Algumas pesquisas restringem o foco comparando o consumo de material sexualmente explícito por homens condenados por crimes sexuais com o de não infratores. Embora seja difícil encontrar informações confiáveis sobre a utilização de pornografia do homem típico, essas pesquisas descobriram que os homens sexualmente agressivos estão expostos a uma pornografia mais violenta do que aqueles que não são transgressores sexuais.[\[368\]](#)

Efeitos sobre o uso de substâncias

Completando o triunvirato do sexo, das drogas e da violência, importantes pesquisas avaliaram a influência da mídia sobre o uso de substâncias, particularmente o tabaco e o álcool. Beber e fumar são atividades que têm uma longa tradição em Hollywood, sendo frequentemente usadas para sugerir rebeldia e comportamentos perigosos. A preocupação é que esses comportamentos adultos possam causar um impacto nas crianças e nos adolescentes.

Uma pesquisa recente analisou a relação entre o ato de fumar no cinema e

o ato de fumar praticado por crianças com idades entre 9 e 12 anos (a idade em que quase 20% de todas as crianças experimentam o cigarro pela primeira vez). As crianças mais expostas ao cigarro em filmes G, PG e PG-13 se mostraram mais propensas a experimentá-lo do que aquelas com uma exposição mínima aos filmes. Esse resultado foi encontrado entre um e dois anos depois de o estudo ter começado.[\[369\]](#) Essa constatação é um tanto surpreendente, considerando-se que, nos últimos anos, eram os “personagens negativos” que tinham uma probabilidade maior de fumar.[\[370\]](#) Algumas crianças podem ser

influenciadas a tentar fumar exatamente por causa da imagem negativa dos cigarros.

Uma pesquisa recente que examinou a relação entre assistir a filmes de classificação R e a iniciação ao álcool encontrou diferenças baseadas no tipo de personalidade. Embora não tenha sido constatada nenhuma relação entre os filmes de classificação R e o consumo de álcool entre pessoas classificadas como buscadoras de sensações fortes (aquelas que buscam um comportamento estimulante/perigoso), uma relação significativa foi estabelecida no caso das pessoas que apresentaram uma graduação baixa na escala de busca de

sensações. Essas pessoas tinham uma exposição global menor à tomada de decisões arriscadas, de modo que os filmes pareciam deixar nelas uma impressão maior. No caso dos buscadores de fortes emoções, os filmes tinham uma influência mínima em comparação com outras variáveis relacionadas ao consumo de álcool, como a escolha de amigos.[\[371\]](#)

Efeitos sobre os pensamentos e as emoções

Colocar em evidência comportamentos externos como golpear um boneco inflável ou cometer um crime é tentador, já que esses comportamentos são extremamente vívidos. No entanto a psicologia cognitiva está igualmente interessada nos pensamentos e nas emoções que estão por trás dos comportamentos. Ao longo dos anos, a pesquisa dos efeitos se deslocou para investigar o impacto que a mídia visual tem na maneira como os espectadores pensam a respeito de si mesmos e do mundo que os cerca.

Distúrbios psiquiátricos

Os filmes frequentemente provocam intensas reações emocionais, mas de vez em quando as pessoas reagem tão fortemente a um filme que desenvolvem sintomas de trauma, depressão ou psicose. A literatura psiquiátrica está salpicada de estudos de casos dessas reações clínicas agudas. Depois de assistir a *Vampiros de Almas* [*Invasion of the Body Snatchers*], um menino de 12 anos passou a acreditar que uma entidade estranha havia penetrado nele e que, se qualquer pessoa o tocasse, as mãos dela o atravessariam.[\[372\]](#) Reações subclínicas a *Tubarão* são comuns (como a recusa em nadar no

mar), mas uma jovem de 17 anos vivenciou episódios de convulsão nos quais gritava “Tubarões, tubarões!” e perdia a consciência por um breve momento.[\[373\]](#)

Além de provocar fortes opiniões, *O Exorcista* foi relatado como catalisador de sete diferentes casos de distúrbios psiquiátricos.[\[374\]](#) Uma moça de 22 anos desenvolveu graves sintomas de ansiedade, entre eles a insônia, câimbras abdominais e ataques de pânico. Um adolescente teve lembranças invasivas do filme, ouviu ruídos à noite e consumiu drogas em excesso na tentativa de se livrar das lembranças do filme.[\[375\]](#)

Reações que requerem a

hospitalização psiquiátrica são raras, mas elas estão situadas em uma das extremidades do *continuum* emocional que faz parte da experiência do filme. Embora os filmes não tenham o poder de transformar pessoas estáveis em uma pilha de nervos, esses exemplos mostram a interação entre as imagens simbólicas apresentadas no cinema e a constituição psicológica de um indivíduo particular. Todas as pessoas que acabam de ser citadas tinham vivenciado estressores interpessoais antes de assistir ao filme em questão, e algumas tinham um histórico de tratamento psiquiátrico. Por conseguinte, a combinação de símbolos no filme

despertou os problemas pessoais existentes. O tema da possessão foi particularmente perturbador para uma mulher solteira grávida que estava lutando com a culpa católica quando assistiu a *O Exorcista*. A sua personalidade limítrofe separou uma parte de si mesma que ela considerava maligna. As possessões demoníacas no filme simbolizaram essa “parte maligna” bem como a sua ansiedade com relação ao seu filho em gestação.[\[376\]](#)

Efeitos sobre o medo e a imaginação

O medo e a ansiedade são emoções comuns quando assistimos a filmes e são

uma parte fundamental do prazer extraído dos filmes de terror e de suspense.[\[377\]](#) No entanto às vezes o medo é uma consequência que persiste quando o filme termina. Os distúrbios psiquiátricos já discutidos são extremos, mas esse fenômeno é comum em uma forma mais branda. Sempre que pergunto aos meus alunos se eles viram algum filme que os tenha deixado extremamente assustados, a maioria relata pelo menos um, citando filmes de terror como *Jogos Mortais*, *Premonição* [*Final Destination*] e *O Exorcista*, ou filmes de guerra baseados na realidade como *Hotel Ruanda* [*Hotel Rwanda*] ou *O Resgate do Soldado Ryan* [*Saving Private Ryan*]. Essa constatação é

confirmada em pesquisas formais.[\[378\]](#) Entre as reações típicas estão a dificuldade em pegar no sono ou memórias invasivas e cenas perturbadoras. Algumas dessas reações emocionais eram de curta duração, mas muitas pessoas relataram reações de medo que chegaram a durar um ano.[\[379\]](#) A maioria das reações não foi tratada, mas pesquisas retrospectivas sugerem que os sintomas descritos por um quarto dos participantes pareceram ser reações de estresse clinicamente significativas.[\[380\]](#)

Intensas reações de medo em crianças têm sido frequentemente registradas.[\[381\]](#) A reação mais comum

é o distúrbio do sono, mas outras pesquisas sugerem que as crianças evitam atividades que elas associam a uma cena assustadora de um filme. Por exemplo, crianças que assistiram ao incêndio em uma casa na série *Os Pioneiros* [*Little House on the Prairie*] se mostraram menos interessadas em aprender a acender o fogo em uma lareira do que crianças que não tinham visto a cena.[\[382\]](#)

A razão pela qual as crianças têm reações de medo mais intensas está relacionada ao seu nível de capacidade cognitiva e ao senso do eu em desenvolvimento. As crianças às vezes reagem com medo a estímulos que os adultos não considerariam

amedrontadores. As crianças mais novas são particularmente influenciadas por vívidos fatores perceptuais que se sobrepõem às sutilezas do contexto e da narrativa. Em uma pesquisa, crianças pequenas ficaram muito assustadas com a série de televisão *O Incrível Hulk*, apesar do fato de o Hulk geralmente agir de maneira benéfica. As crianças mais velhas não achavam o personagem assustador, mas as mais novas reagiram de tal maneira à pele verde brilhante do Hulk, à sua musculatura exagerada e às suas expressões faciais de raiva que nada mais importava.[\[383\]](#) A concretude perceptiva também pode explicar por que as crianças não têm medo de outros

temas, como o do filme produzido para a televisão *O Dia Seguinte [The Day After]*, a respeito de um ataque nuclear aos Estados Unidos. Embora o filme fosse perturbador para os adolescentes, que compreendiam o significado de uma devastação nuclear, as crianças mais novas careciam de quaisquer imagens concretas que pudessem associar ao medo.[\[384\]](#)

Um dos motivos pelos quais as crianças são tão vulneráveis a fortes efeitos emocionais é o fato de a imaginação delas ser ativa e maleável. As imagens visuais da mídia deixam uma forte impressão e adquirem vida própria. Este processo, que pode ser ao mesmo tempo positivo e negativo, tem

recebido uma considerável atenção nas pesquisas.[\[385\]](#) Por um lado, as crianças com frequência incorporam os personagens e as narrativas aos quais foram expostas em filmes como *Toy Story* e os usam nas suas brincadeiras imaginativas, contando histórias adicionais e aprofundando as caracterizações. Ao mesmo tempo, as crianças que são expostas a elevados níveis de imagens visuais na televisão e no cinema frequentemente são menos imaginativas e exibem uma capacidade reduzida de interpretar papéis. Elas parecem se tornar dependentes da mídia externa como uma fonte de estímulo e são menos capazes de ter acesso à sua

própria imaginação.[\[386\]](#)

Efeitos sobre atitudes, crenças e estereótipos

Os adultos podem não ser tão impressionáveis quanto as crianças, mas pesquisas demonstraram que a mídia afeta a maneira como os espectadores categorizam, entendem e avaliam o seu mundo. Esses processos cognitivos fundamentais tocam praticamente todos os aspectos da vida. A socialização do gênero, o processo pelo qual as pessoas aprendem o que a sociedade espera dos meninos e das meninas, é um interesse fundamental da psicologia social, e muitos acadêmicos acreditam que a

mídia desempenha um papel fundamental nisso. Se as representações da mídia estiverem inclinadas em uma direção particular, o autoconceito e a visão do futuro dos espectadores serão afetados da mesma forma. Uma menina poderá ter dificuldade para se imaginar como uma advogada se não vir advogadas na televisão e no cinema.

Estudos e pesquisas experimentais identificaram uma relação entre o consumo da mídia e a estereotipagem dos papéis sexuais na maneira como as narrativas visuais se misturam com o mundo real. Ao mesmo tempo, a maioria dos estudos descobriu que essa relação era relativamente fraca.[\[387\]](#) Isso é compreensível se considerarmos que

outros fatores (biológicos, ambientais) também podem desempenhar um papel. Portanto os filmes parecem fazer parte de uma rede cultural de influências que se revelam não tanto como padrões sólidos, e sim como a sombra desses padrões.

O documentário *Killing Us Softly* e as suas continuações destacam representações na mídia do corpo de mulheres de uma maneira física e psicologicamente perniciosa. Embora a maioria dos exemplos fosse da propaganda, imagens de atrizes de cinema excessivamente magras (Keira Knightly, Gwyneth Paltrow, Angelina Jolie) estão prontamente disponíveis. O

documentário afirma que as mulheres e os homens são constantemente bombardeados por imagens de mulheres cuja forma não é saudável, sem mencionar inalcançável pela maior parte da população feminina. Essas imagens irrealistas podem causar danos à psique tanto das mulheres quanto dos homens, mas as adolescentes são consideradas uma população particularmente vulnerável. Estudos e pesquisas experimentais sobre a influência da mídia nas atitudes e nos comportamentos negativos (maior insatisfação pessoal com o corpo, uma imagem distorcida dos ideais de beleza e hábitos de alimentação pouco saudáveis) respaldam a mensagem de *Killing Us*

Softly. Como a maioria desses estudos examinou o impacto da exposição à mídia em geral, o problema parece ser mais grave do que assistir em excesso ao programa da televisão *Project Runway*.[\[388\]](#)

As preocupações em torno da estereotipagem racial baseada em personagens ficcionais antecedem a pesquisa sobre os efeitos. O livro *As Aventuras de Huckleberry Finn* [*The Adventures of Huckleberry Finn*] sempre foi uma fonte de controvérsia. Quando os leitores elogiam o livro pela sua visão progressista sobre as relações raciais, eles se concentram na coragem e na sabedoria do escravo fugitivo Jim.

Sempre que o livro é criticado como racista, o foco é, com frequência, na infantilidade e nas palhaçadas de Jim. O debate está fundamentado na convicção de que a leitura do livro fortalecerá os estereótipos pejorativos dos afro-americanos.

O debate continua até hoje. Houve uma considerável polêmica a respeito das desprezíveis hienas (vocalizadas por Whoopi Goldberg) no filme animado *O Rei Leão* [*The Lion King*] que exibiram dialetos urbanos dos negros. Outros filmes são elogiados quando vão de encontro aos estereótipos (um sem-teto interpretado por Will Smith se torna um corretor de valores bem-sucedido em *A Procura da*

Felicidade [The Pursuit of Happyness]. Estudos respaldam a possibilidade de que a mídia contribui para a estereotipagem, tanto de uma maneira positiva quanto negativa. Quando estudantes universitários brancos assistiam a muitas notícias na televisão que apresentavam desproporcionalmente afro-americanos como criminosos, eles tendiam a subestimar o nível de instrução e o *status* socioeconômico dos afro-americanos e atribuíam essas condições a uma falta de motivação. No entanto, quando os alunos assistiam mais a seriados cômicos, um gênero no qual os afro-americanos são representados de uma maneira relativamente positiva e

proporcional,[389] eles faziam avaliações mais elevadas dos afro-americanos.[390] (Estudos com crianças mais novas também demonstraram que a exposição à mídia visual causa um impacto na estereotipagem racial.)[391]

Uma variação sobre a preocupação de que a mídia causa pensamentos e emoções particulares é que ela também tem o poder de diminuir a reação emocional. Por exemplo, se as pessoas são expostas a um excesso de violência, elas podem ficar entorpecidas e deixar de sentir angústia. Esse efeito foi demonstrado em homens que foram expostos a uma série de filmes *slasher* que unia sexo e violência. Quando foi solicitado a esses homens que

assistissem ao vídeo de um julgamento de estupro, eles não apenas demonstraram se sentir menos perturbados do que homens que não tinham assistido aos filmes *slasher* como também demonstraram menos empatia pela vítima no julgamento.[\[392\]](#) Constatações como essas despertam a preocupação de que as pessoas estejam se tornando insensíveis à violência e que, portanto, estarão menos propensas a tentar evitá-la no mundo real.

A propaganda e os efeitos sobre a cultura

A propaganda é projetada para fazer com que muitas pessoas pensem de uma maneira particular. Tem havido bastante sobreposição entre a propaganda e a história do filme narrativo. *O Encouraçado Potemkin* é considerado um dos melhores filmes já produzidos, particularmente pela maneira como ele usa a montagem. Ele também é um filme de propaganda destinado a celebrar o motim a bordo do *Potemkin* como um evento fundamental na Revolução Russa. Um exemplo abominável da propaganda em filme é o tecnicamente brilhante *O Triunfo da Vontade* [*Triumph des*

Willens, no original em alemão]. Dirigido por Leni Riefenstahl, o documentário comemora o comício de Nuremberg de 1934 que amalgamou o poder nazista e é uma impressionante glorificação dos ideais nazistas de ordem, autoridade e poder. Cineastas de Hollywood também se envolveram em atividades de propaganda durante a Segunda Guerra Mundial.[\[393\]](#) Frank Capra produziu a influente série *Razões para a Guerra* [*Why We Fight*] (1942-1945). John Ford se tornou o chefe da unidade de fotografia da Marinha. Até mesmo Hitchcock recebeu do Ministério das Informações Britânico a incumbência de fazer um curta-metragem

em apoio à Resistência Francesa.

Como a propaganda se destina a causar um impacto difuso, é difícil medir os seus efeitos. Esses filmes são geralmente criados em circunstâncias horríveis, nas quais a ênfase é na ação e não na análise. Não se sabe se *O Triunfo da Vontade* causou o efeito desejado, mas o filme certamente gerou admiração e discussão e está para sempre ligado ao nazismo. Até mesmo filmes que não são considerados propaganda podem se tornar associados a ideias particulares. *Casablanca* foi uma propaganda a favor do envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial? *Avatar* é um argumento a favor do movimento

ambiental? Não serão todos os filmes uma propaganda no sentido que eles têm um efeito amplo e acumulativo na maneira como as pessoas pensam a respeito do mundo? Este processo foi chamado de efeito de cultura da mídia.[\[394\]](#)

Muitos dos efeitos isolados que consideramos podem ser imaginados para toda a cultura, criando uma variedade de cenários assustadores: a tecnologia transforma a dessensibilização em zumbificação — espectadores insensíveis conectados na mídia visual que os mantém passivamente entretidos, falsamente informados e desligados da verdadeira

intimidade humana (basicamente a trama de *Matrix*). Entre as variações está a preocupação de que a mídia torne as pessoas estúpidas, narcisistas, sem graça e/ou frágeis — uma sociedade de pessoas que passam o tempo inteiro diante da televisão e de outros tipos de mídia visual.

A hipótese por trás desses receios é de que a mídia afete não apenas os nossos pensamentos e comportamentos, mas toda uma maneira de compreender o mundo. Esse tipo de crítica cultural pode ser associado a Marshall MacLuhan e a sua famosa frase “O veículo é a mensagem”[\[395\]](#), que basicamente quer dizer que as formas da mídia nas quais uma cultura se apoia são

mais importantes do que o seu conteúdo. O nosso pensamento se ajusta a novas formas de tecnologia à medida que elas são introduzidas. Quando assistimos a um filme, somos mais afetados pelo fato de ele *ser* um filme do que pelo seu gênero (se ele é uma comédia ou um drama) ou pela sua qualidade como um todo (se é um bom ou mau filme). Quanto mais filmes nós vemos, mais começamos a ver o mundo como um filme.

No livro *Amusing Ourselves to Death*, Neil Postman comentou que, na era moderna, o discurso público (a maneira como as informações são transmitidas) precisa parecer e soar bem

nas câmeras.[\[396\]](#) Os políticos, locutores noticiaristas, pregadores, agentes de cura, professores e outros precisam filtrar tudo o que dizem através da lente que seleciona como as suas palavras irão parecer e soar. Ao longo do caminho, a mensagem pode ser alterada, embelezada ou até mesmo transformada para apresentar a aparência visual desejada. O veículo determina qual será a mensagem. Os padrões de entretenimento, inclusive os refinados por Hollywood no decorrer de muitas décadas, são hoje aplicados às notícias ou à retórica política. Postman mostrou-se preocupado com a possibilidade de que o supremo impacto dessa supersimplificação pudesse

resultar na destruição da cultura
ocidental.[\[397\]](#)

Últimas tomadas: o grande debate a respeito dos efeitos da mídia

A pesquisa dos efeitos da mídia não é um exemplo de uma busca de entendimento com valor neutro. A mídia é frequentemente percebida como uma ameaça à saúde pública, particularmente para as crianças, e é agrupada ao lado de perigos médicos e sociais como o câncer, o crime e o racismo.[\[398\]](#) Uma visível aura de ansiedade paira sobre a área. Embora o estudo do João-bobo fosse mais fundamental para o desenvolvimento da teoria do aprendizado social e estivesse, portanto,

mais preocupado com a teoria psicológica do que a maioria dos estudos nessa área, Bandura optou por introduzi-lo com o relatório de um adolescente ferido quando imitava a luta de faca em *Juventude Transviada* [*Rebel Without a Cause*].[\[399\]](#) Reconhecendo as implicações do mundo real da sua teoria, Bandura usou o incidente como um dispositivo retórico provocador para captar a atenção do leitor.

Muitos pesquisadores acreditam que o estudo científico social dos efeitos da mídia pode ajudar a mitigar o dano potencial desta última, e eles assumem o papel de ativistas preocupados enquanto comentam e dão conselhos sobre

questões de diretrizes e normas como a classificação dos filmes, o V-chip da televisão e a política do governo.[\[400\]](#)

Os cientistas sociais raramente defendem a censura, mas existe uma ênfase em promover a “alfabetização com relação à mídia” (aprender a avaliar a mídia de uma maneira crítica) e em apoiar os pais no seu objetivo de proteger os filhos. Por exemplo, o livro *Mommy I’m Scared: How TV and Movies Frighten Children and What We Can Do To Protect Them* (1998) de Joanne Cantor aplica a pesquisa sobre o efeito das imagens assustadoras nas crianças para desenvolver um guia para os pais.

Os pesquisadores de efeitos se sentem confiantes no seu conselho porque acreditam que as evidências de que a mídia de fato afeta as pessoas e a sociedade são esmagadoras:

Esta [síntese] se baseia na suposição de que os meios de comunicação de massa *de fato* [grifo no original] causam efeitos... está claro que a comunicação de massa é um agente ou catalisador para uma variedade de alterações e mudanças nas pessoas e nas instituições.[\[401\]](#)

Os resultados da pesquisa revelam um padrão dominante e sistemático a

favor da ideia de que a exposição à mídia violenta *de fato* [grifo no original] aumenta o risco do comportamento agressivo.[\[402\]](#)

Os resultados [dessa] pesquisa (...) *deveriam* [grifo acrescentado] levar os cientistas objetivos a concluir que a exposição à violência na mídia aumenta o risco de uma criança se comportar agressivamente tanto em curto quanto em longo prazo.[\[403\]](#)

No entanto, apesar do apelo ao consenso, outros acadêmicos não aceitam essa premissa básica:

Muitas pessoas estão convencidas de

que a violência na mídia é nociva (...)
Existe uma quantidade considerável
de pesquisas sobre o tema, e,
contrariando essas afirmações, os
resultados das pesquisas geralmente
não demonstram que a exposição à
violência da mídia cause
agressão.[\[404\]](#)

Embora certos grupos de
pesquisadores (principalmente nas
ciências sociais) continuem a afirmar
que a violência na mídia é perniciosa,
conclusões sólidas a respeito de por
que isso é verdade não se
materializaram.[\[405\]](#)

O debate entre acadêmicos se

caracteriza por conclusões opostas, e a retórica às vezes se torna desagradável. Certo artigo, de autoria de um proeminente pesquisador de efeitos, caracterizou os críticos como “falastrões”, afirmou que eles discutiam com uma atitude de “cuidadosa negligência e deturpação” e os acusava de “se recusarem a admitir a verdade”.[\[406\]](#) Os críticos dos pesquisadores de efeitos reagiram com rancor, representando todo o movimento como exageradamente zeloso, caracterizando certo pesquisador “de policial do time de hóquei da causalidade de violência/agressão”.[\[407\]](#) Claramente, o debate dos efeitos da mídia não é para

os fracos.

Por que o debate é tão acalorado? Em parte porque a mídia desempenha um papel extremamente importante na vida da maioria das pessoas. Se a mídia causa impactos negativos, estes devem ser abordados. Alguns pesquisadores de efeitos consideram uma responsabilidade ajudar a lidar com as preocupações sociais. Os críticos, contudo, se mostram cautelosos com relação aos limites colocados sobre as informações, as imagens e as ideias em uma sociedade livre. Na medida em que existe uma tensão entre o desejo de melhorar as condições sociais e a cautela contra soluções prematuras e

ineficazes com consequências não premeditadas, podemos dizer que é um debate saudável.

No entanto o debate é complicado pelas diferenças disciplinares. Os pesquisadores de efeitos são geralmente psicólogos e cientistas sociais com fortes preferências metodológicas para estudos e métodos experimentais cuidadosamente formulados. Eles estão preocupados com as armadilhas intelectuais da ampla análise cultural ou com os eventos únicos exageradamente interpretados. Embora um técnico de futebol pudesse acreditar que exibir *Velozes e Furiosos* [*The Fast and The Furious*] para os seus jogadores era uma boa maneira de liberar a pressão

depois de um treino, um cientista social poderia ter importantes perguntas: como o técnico sabe que os jogadores ficaram mais calmos depois de assistir ao filme? Os jogadores não poderiam ter se acalmado se simplesmente tivessem ficado sentados sem fazer nada por algumas horas? É possível que os jogadores apenas tenham parecido calmos quando na verdade estavam prontos para apostar corrida de automóveis depois do filme?

Ideias a respeito do impacto do cinema vindas de fora das ciências sociais são às vezes descartadas como incidentais. Até mesmo rigorosos estudos textuais e qualitativos não são

integrados às conclusões das pesquisas ou às recomendações de diretrizes e normas. Por outro lado, os críticos da pesquisa de efeitos, que com frequência são provenientes da área das ciências humanas, mostram-se céticos com relação ao estudo científico das pessoas, particularmente da experiência artística. Eles valorizam técnicas como análises textuais e estudos de casos em virtude da atenção aos detalhes, às complexidades, às variações e aos contextos. Em contrapartida, as experiências em laboratório são vistas como uma tentativa artificial de impor amplas generalizações a respeito da recepção da mídia quando a experiência é complicada por fatores pessoais,

culturais e estéticos. Os críticos às vezes avançam muito rápido da posição de qualificar a interpretação de um estudo particular para a de descartar completamente o estudo.[\[408\]](#)

A comunicação (inclusive a comunicação de massa) é uma área interdisciplinar que manifesta essa tensão. Embora ela compartilhe uma dimensão de ciência social com a psicologia e uma dimensão retórica com os estudos literários, essas perspectivas alternativas frequentemente parecem ser opostas uma à outra em vez de complementares.[\[409\]](#) Como os pesquisadores de efeitos e os seus críticos não ouvem muito bem uns aos

outros, eles ficam empacados em um ciclo interminável de exageros e interpretações errôneas. Por exemplo, os pesquisadores de efeitos se tornaram suscetíveis a uma reação adversa com algumas exibições de retórica injustificáveis. Um pesquisador afirmou que, se a televisão nunca tivesse sido inventada, haveria menos 10 mil assassinatos por ano.[\[410\]](#) Ao argumentar que a indústria da televisão instiga o assassinato em massa, o padrão da prova para julgar a pesquisa científica social muda. À luz de afirmações polêmicas, estudos que de resto seriam considerados simplesmente como partes incompletas de um quebra-cabeça maior são agora considerados

terrivelmente inadequados.

De outro lado, também existe o exagero. Por exemplo, o título do livro *The Myth of Media Violence* do acadêmico de arte David Trend poderia nos levar a concluir que ele acredita que as preocupações a respeito do impacto da violência da mídia são um mito (uma invenção). No entanto Trend declara o seguinte: “As minhas pesquisas ao longo da última década me convenceram de que a mídia violenta causa muitos danos.”[\[411\]](#) Em vez de negar os efeitos da violência da mídia, ele tenta conduzir equilíbrio e contexto ao debate. Infelizmente, as sutilezas do seu argumento podem ser minadas pelo

título polarizador do livro. A intensa retórica incita ambos os lados a se apresentar com as armas resplandecentes e a mente fechada. A desconexão que resulta disso é lamentável para os alunos e para o público.

Existe, contudo, um meio-termo. A pesquisa de efeitos oferece um instantâneo focado em elementos isolados para um problema complexo. Acredito que haja fortes evidências de que a mídia causa, às vezes, um efeito no público. Os filmes não são inertes; eles desempenham um papel contributivo em alguns dos comportamentos e pensamentos de muitas pessoas. No entanto, várias

qualificações dessa afirmação podem ser realçadas:

- *Os efeitos da mídia não são esmagadoramente grandes.* Quando os resultados das pesquisas são estatisticamente agregados em estudos individuais, o efeito calculado (seja qual for) é bem pequeno. Não existem indícios de que um grande número de pessoas seja radicalmente transformado pela exposição à mídia, especialmente em curto prazo. Essa ausência de efeito dramático é típica das ciências sociais. Quando o grau

de efeito da mídia é comparado com intervenções como instrução de leitura, psicoterapia e medicamentos psicotrópicos, os efeitos da mídia se revelam semelhantes.[\[412\]](#) Por conseguinte, embora a extensão dos efeitos não seja expressiva, essas pesquisas não devem ser descartadas.

- *A mídia não afeta todo mundo da mesma maneira.* Existem sempre diferenças individuais; é por esse motivo que a estatística é necessária nas ciências sociais. Os resultados de uma experiência na qual todo mundo respondesse da mesma maneira seria

convvincente (como são na física), mas isso nunca acontece nas ciências sociais porque as pessoas são os objetos de estudo mais opositoristas. O fato de os estudos de efeitos sempre informarem tendências gerais é relevante, porém não definitivo.

- *A exposição à mídia nunca causa nada por si só.* Todos os comportamentos são sobredeterminados (causados por mais de um fator). Uma experiência bem-projetada pode conseguir isolar temporariamente uma influência importante, mas fatores adicionais que poderiam

ser revelados por outras experiências bem-projetadas estão sempre presentes.

Também acho que os críticos da pesquisa de efeitos têm um excelente argumento. Os filmes são criações artísticas. Eles variam de acordo com muitos critérios estéticos diferentes, e esses critérios são importantes na maneira como as pessoas os recebem. Na condição de complicado objeto simbólico, os filmes estão abertos a uma enorme variedade de significados para bilhões de pessoas que assistem a eles. As pesquisas científicas nunca serão capazes de definir e avaliar conclusivamente todas as possíveis

influências sobre todas as pessoas possíveis.

Uma das maiores limitações da pesquisa de efeitos é que, via de regra, ela tende a minimizar a estética essencial e a variação narrativa. Todos os filmes são tratados como se fossem essencialmente os mesmos ou são diferenciados de acordo com critérios gerais. Ele contém violência? Ele contém sexo? Ele contém sexo e violência? Quando eu estava no curso de graduação, lembro-me de ter lido um estudo no qual uma das condições experimentais era chamada de “Comédias sexuais de classificação R”, e incluía *Picardias Studentis* [Fast

Times at Ridgemont High], *H.O.T.S.* e outros filmes do início da década de 1980.[413] Eu era adolescente quando esses filmes foram lançados e tinha assistido a vários deles, inclusive *H.O.T.S.* (em um *drive-in* no qual eu entrei escondido na mala de um carro — o filme ainda não valia o preço do ingresso).[414] A ideia de *H.O.T.S.* ter sido colocado na mesma categoria que *Picardias Estudantis*, uma sátira cultural bem-elaborada produzida por respeitáveis cineastas,[415] me pareceu ridícula. A semelhança entre os dois filmes era superficial, baseada na retratação de adolescentes sexualmente excitados. Isso me fez questionar se os pesquisadores realmente assistiam aos

filmes dos quais estavam se utilizando para as pesquisas.

Os pesquisadores de efeitos às vezes perdem a sutileza estética em análises estatísticas e no projeto experimental. Impulsionados mais pela preocupação social do que pela apreciação dos filmes, eles são mais competentes em imaginar possíveis influências negativas do que positivas. Embora pudéssemos ficar na fila do caixa no supermercado e amaldiçoar a prensa tipográfica, podemos dar um passo atrás e observar as vantagens culturais da palavra impressa que equilibram qualquer dano que esteja sendo causado pelo tabloide sensacionalista *The National Enquirer*.

A inovação tecnológica é sempre introduzida com grande esperança e entusiasmo, e embora a desilusão seja inevitável, a maioria das tecnologias retém o potencial para o bem, inclusive o cinema.

Leitura adicional

- Bandura, A., Ross, D. e Ross, S.A. (1963) Imitation of film-mediated aggressive models [Imitação de modelos agressivos mediados pelo cinema]. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, **66** (1), 3-11.
- Bryant, J. e Oliver, M.B. (orgs.) (2009) *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição. Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY.
- Grimes, T., Anderson, J.A. e Bergen, L. (2008) *Media Violence and Aggression: Science and Ideology*. Sage, Thousand Oaks, CA.
- Gunter, B. (2002) *Media Sex: What are the Issues?* Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.
- Postman, N. (1985) *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin Books, Nova York, NY.

Singer, D.G. e Singer, J.L. (2001)*Handbook of Children and the Media*. Sage, Thousand Oaks, CA.

Sparks, G.G. (2006)*Media Effects Research: A Basic Overview*, 3ª edição, Wadworth, Cengage Learning, Boston, MA.

O Cinema como
Equipamento para a Vida —
As Funções do Filme

Ilustração 9.1 Al Pacino como Sonny em *Dog Day Afternoon* (1975) [*Um Dia de Cão*] ©
Everett Collection/Keystock.

Capítulo 9

O Cinema como Equipamento para a Vida — As Funções do Filme

Um Dia de Cão, dirigido por Sidney Lumet e estrelado por Al Pacino, foi lançado em 1975, tendo como atores coadjuvantes John Cazale, Charles Durning e Chris Sarandon. Frank Pierson ganhou o Oscar de Melhor

Roteiro Adaptado, e o filme foi indicado para cinco outros Prêmios do Oscar, entre eles o de melhor filme. Foi um sucesso popular e da crítica, e hoje é considerado um clássico da década de 1970. Ele também foi um marco decisivo, já que apresentou um personagem gay interpretado por um astro importante. Grande parte do diálogo foi improvisada, inclusive a famosa entoação de Pacino, “Attica! Attica!”. A história, baseada em acontecimentos reais, é sobre dois ladrões, Sonny (Pacino) e Sal (Cazale), que assaltam um banco de Nova York em um dia quente de verão, mas descobrem que não havia mais dinheiro lá. Quando o prédio é cercado pela

polícia, Sonny e Sal fazem reféns e seguem-se tensas negociações. É revelado que Sonny tentou assaltar o banco para pagar a operação de mudança de sexo do seu amante. Quando Sonny exige um carro para levá-los ao aeroporto, Sal é baleado por um policial e morre, e Sonny é preso.

Para o escritor Patrick Horrigan, o filme foi mais do que uma trama interessante, um ganhador do Oscar aclamado pela crítica ou um instigante comentário cultural.[\[416\]](#) Patrick tinha 15 anos quando assistiu ao filme em 1979. Ele era de uma grande família católica do subúrbio da Pensilvânia e, na ocasião em que assistiu ao filme na

televisão, estava se debatendo com a sua própria orientação sexual. Ele ficou particularmente impressionado com a representação de Nova York no filme, uma cidade que ele considerava inóspita, mas ao mesmo tempo convidativa e cheia de vida.

Horrigan foi atraído pelo personagem de Pacino ao mesmo tempo que se identificou com o seu dilema. Ele achou as autoridades bem-intencionadas, porém paternalistas e incompetentes para encontrar uma solução para as terríveis circunstâncias em que Sonny estava aprisionado. Patrick interpretou as cenas nas quais Sonny é instigado a *sair* do prédio do banco como uma metáfora das complexidades de alguém

se revelar como homossexual. Até mesmo os apelos da mãe de Sonny para que ele saísse do prédio poderiam ter tido consequências fatais. Como Patrick estava consciente dos perigos associados a ele se revelar como um adolescente gay, essas cenas evocaram nele um grande tumulto. Patrick ficou particularmente tocado com a conversa íntima por telefone entre Sonny e Leon. Embora essa cena tenha sido subsequentemente criticada porque o uso do telefone evitou que os cineastas retratassem visualmente qualquer contato físico, a oportunidade de Patrick presenciar uma intimidade emocional entre dois homens foi mais importante

para ele do que a intimidade física.

Um Dia de Cão tornou-se parte da vida interior de Patrick. Antes do filme, ele se envolvera em uma série de devaneios elaborados nos quais ele era um famoso ator e diretor. Ele integrou essas fantasias ao filme que ele viu. Ele se imaginou escrevendo uma quase continuação de *Um Dia de Cão* na qual ele interpretava o papel do parceiro mais jovem de Sonny. A sua experiência do filme e a sua elaboração acabou causando um profundo efeito nele: “A verdadeira possibilidade de uma identidade gay e de um relacionamento amoroso com outro homem, vislumbrada na descrição do relacionamento do herói com o namorado apresentada no filme,

entrou pela primeira vez na minha mente e a alterou.”[\[417\]](#)

Às vezes, as pessoas sabem que um filme está causando um impacto nelas. Elas sentem o filme invadi-las e têm consciência do papel que ele desempenha no seu modo de pensar e nas suas ações. Este é um dos poderes de uma forma simbólica como o filme. Nessas situações, os símbolos não são apenas substitutos para conceitos abstratos, como o amor e a opressão. Às vezes, os símbolos realmente são importantes para a maneira como as pessoas vivem a sua vida.[\[418\]](#)

Este capítulo continua a partir do ponto em que o capítulo anterior —

sobre os efeitos da mídia — parou. Ambos analisam como a maneira de ver os filmes se filtra em nossa vida, mas com uma importante diferença: os “efeitos” (impactos, influências) acontecem *às* pessoas. Quando dizemos que um filme teve um impacto sobre nós, estamos tratando o filme como o agente ativo. Às vezes, contudo, nós usamos deliberadamente um filme para os nossos propósitos. Aplicamos o filme à nossa vida, e ele preenche uma determinada função. Nesse cenário, nós somos os agentes e os filmes são as ferramentas.

As funções profissionais do cinema

Se quisermos influenciar pessoas, o cinema é uma maneira de alcançar esse objetivo. Se usados adequadamente como ferramentas de comunicação, os filmes podem educar as pessoas em uma vasta gama de assuntos — linguagem oral, história, política, como lidar com a dor da morte de um ente querido e assim por diante. O poder latente das imagens visuais pode ser aproveitado e moldado tendo em mente qualquer meta educacional, terapêutica ou moral.

O uso do cinema na

educação

O conteúdo melodramático e/ou fantástico dos filmes convencionais não é compatível com a imagem padrão do aprendiz disciplinado. Os filmes podem parecer divertidos demais para transmitir qualquer coisa de valor. A aparente facilidade com que as pessoas processam as imagens visuais poderia desencorajar uma análise cuidadosa promovida pela leitura e por métodos de ensino tradicionais. Apesar dessas preocupações, muitos educadores são estimulados pelas qualidades acessíveis dos filmes. Embora a educação superior favoreça a palavra escrita, os filmes se tornaram amplamente aceitos como um

método de ensino auxiliar em uma variedade extraordinária de temas.

Imagens visuais para filmes, televisão e computadores são criadas exclusivamente para o mercado educacional e existe uma literatura substancial sobre a eficácia desses métodos.[\[419\]](#) Foi constatado que até mesmo filmes de cinema têm valor educacional, particularmente o seu potencial para ensinar valores, virtudes e ética para crianças e adolescentes. A minha educação na infância propicia um bom estudo de caso. Fiz parte da primeira geração de espectadores de *Sesame Street*[\[420\]](#) do canal PBS. Não posso dizer que eu tenha aprendido efetivamente o meu ABC em um

programa de televisão, mas estou bastante certo de que a descrição de uma harmonia comunitária deixou uma forte impressão em mim. Na escola primária, de vez em quando, assistíamos a filmes de curta-metragem com mensagens pró-sociais. Um filme em particular, *Paddle-to-the-Sea*, no qual um barco de madeira entalhado com um índio é solto em um rio e acaba chegando ao mar, ressoou na minha memória. Acredito que o filme tenha ajudado a me identificar com os sistemas naturais interligados e a apreciar a importância da perseverança e da oportunidade nas jornadas da vida.[\[421\]](#)

Educadores têm se empenhado em

catalogar filmes que, com a ajuda de um professor qualificado, possam ser usados para ensinar certos valores.[\[422\]](#)

Ponte para Terabitia [*Bridge to Terabithia*], um filme da Disney com imagens reais, apresenta temas de amizade, morte e *bullying*. Um professor poderá fazer perguntas aos alunos a respeito de cenas nas quais o personagem principal é ridicularizado por causa da sua pobreza: como vocês acham que Jess se sentiu quando as outras crianças riram dele por causa dos seus sapatos? Por que parece errado ridicularizar o fato de Jess ser pobre? Como vocês teriam reagido à provocação se estivessem no lugar de Jess? Essa técnica cinematográfica tem

uma vantagem sobre apenas ensinar proposições morais (“É errado zombar das pessoas”) porque o filme acentua a experiência emocional e empática.

Durante anos, a posição intelectual dúbia do cinema fez com que os professores se mostrassem cautelosos com relação a usá-lo como ferramenta de ensino, mas a tendência progressista na década de 1960 tornou acessível um leque mais amplo de métodos pedagógicos. Os professores começaram a usar filmes para ensinar as artes liberais clássicas.[\[423\]](#) No novo milênio, livros acadêmicos inteiros dedicados a filmes narrativos exemplificam conceitos importantes

para muitas disciplinas, inclusive a sociologia,[\[424\]](#) a ciência política[\[425\]](#) e a ciência ambiental.[\[426\]](#)

Ainda existe a preocupação de que usar filmes para a educação superior é uma tática de baixo nível, destinada a atrair alunos disponíveis para aumentar o número de matrículas. O meu curso de Psicologia do Cinema está sempre com excesso de matrículas, para inveja dos colegas que ensinam Kant ou Imperialismo Espanhol. Eu me apressei em reconhecer que a popularidade do curso resulta, em grande medida, da palavra “cinema” no título. Os alunos percebem claramente que assistir a filmes só irá interferir minimamente com os jogos de bola do *campus* e com as

outras atividades dos jovens na primavera. Embora eu faça questão de incluir leituras e trabalhos escritos rigorosos para neutralizar as suspeitas dos meus colegas, confesso que não deixo de explorar o apelo instintivo do cinema para atrair os alunos para o material, aprofundando assim a experiência de aprendizado.

Os filmes também podem ser usados como ferramentas educacionais nas artes aplicadas como a medicina. O “Cinemeducation” [Cinemeducação] descreve o uso de filmes comerciais na educação médica, demonstrando situações e levantando questões a respeito de uma variedade de interesses

médicos.[\[427\]](#) Embora poucos filmes fossem úteis para estudar a anatomia do sistema circulatório, o tratamento de saúde é mais do que anatomia, medicamentos e procedimentos físicos. A prática da medicina envolve dimensões psicológicas, interpessoais e sociais que os filmes retratam bem (ou mal, o que também pode ser instrutivo):

- *O impacto da doença crônica em uma família: Flores de Aço* [*Steel Magnolias*] mostra o impacto que a doença terminal de uma jovem mulher causa na sua mãe e no restante da família.
- *Dando uma má notícia: a cena inesquecível* em *Laços de*

Ternura [Terms of Endearment] na qual um médico está pouco à vontade para transmitir um mau prognóstico a sua paciente contrasta com a comunicação ideal entre médico e paciente.

- *Doença pediátrica: O Óleo de Lorenzo* apresenta um casal que se esforça para combater a doença crônica do filho. O impacto do relacionamento conjugal é enfatizado, bem como as tentativas da mãe de explorar todos os tratamentos possíveis.

Apesar das distorções nas representações do aconselhamento

psicológico e da doença mental nos filmes, alguns foram adotados por psicoterapeutas como uma maneira de ensinar psicologia. Vários livros usam filmes para fornecer informações aos alunos a respeito da teoria da personalidade[428] e da psicopatologia,[429] e existem seminários disponíveis para ajudar os terapeutas a refinar as suas habilidades usando os filmes.[430] O filme é usado pelas imagens vívidas, mas ele também incentiva a identificação, diminuindo o estigma da doença mental entre os estudantes de medicina[431] e aumentando a empatia pelos pacientes.[432]

O uso do cinema na psicoterapia

A cinematerapia é o uso do cinema como ferramenta na psicoterapia.[\[433\]](#) Como os filmes possibilitam que os espectadores façam conexões metafóricas entre o conteúdo do filme e o mundo real, um terapeuta capacitado pode ajudar os clientes a estabelecer essas conexões para resolver problemas e facilitar o processo terapêutico.[\[434\]](#) A cinematerapia deve ser considerada uma *técnica* para terapia, e não um tipo exclusivo de terapia. Embora qualquer terapeuta que use o filme precise aceitar o potencial simbólico deste, muitas direções podem ser tomadas. Um

terapeuta pode usar os filmes como uma maneira de ajudar os pacientes a compreender padrões de pensamento perturbadores (terapia cognitivo-comportamental). Outro poderá usar os filmes para ajudar os pacientes a entender os seus valores e as suas aspirações (terapia humanista). Um terceiro terapeuta poderá usar os filmes para ajudar os pacientes a compreender os seus conflitos interiores (terapia psicodinâmica).

A Hora do Pesadelo foi usado por um terapeuta no seu trabalho com um adolescente hospitalizado, “C”.[\[435\]](#) C foi inicialmente hospitalizado por toxicomania, oposiçãoismo,

desempenho fraco na escola e um incidente no qual ele destruiu a casa do seu tutor. Abandonado pela mãe aos 9 anos de idade, ele tinha um relacionamento difícil com o tio. O jovem era fã de filmes *slasher*, os quais foram proibidos quando os seus problemas se agravaram. Depois de um período de isolamento no hospital, o seu terapeuta estabeleceu uma ligação com ele falando a respeito dos seus filmes de terror favoritos, algo com o que ele estava emocionalmente envolvido.

O terapeuta combinou com C que eles iriam assistir a trechos de *A Hora do Pesadelo IV: O Mestre dos Sonhos* [*Nightmare on Elm Street IV: The Dream Master*] durante as sessões e

depois os discutiriam. O fato de eles assistirem juntos ao filme melhorou o relacionamento terapêutico entre terapeuta e paciente, aumentando a confiança de C e permitindo que o terapeuta observasse cuidadosamente as reações de C. C revelou que, embora admirasse o poder de Freddy Krueger, ele também se identificava com as suas vítimas adolescentes indefesas. Ele associava Freddy a adultos autoritários, particularmente o seu tio. O terapeuta ajudou C a identificar o seu medo do abuso e do abandono como a fonte da sua raiva. A terapia familiar trabalhou nesse discernimento, ajudando C a comunicar a sua dor (e não apenas a sua

raiva) aos seus tutores. Isso facilitou a alta de C e o sucesso da sua reintegração na vida em família.

Em outra variação, os terapeutas correlacionam um filme apropriado com a situação do cliente (tipo de problema, idade, gênero, cultura, etc.). Depois que o cliente assiste ao filme, este é discutido. Às vezes, os terapeutas deixam que os clientes façam as suas próprias conexões, mas em outras situações os clientes são orientados quanto ao propósito do vídeo e podem até mesmo refletir sobre questões particulares.[\[436\]](#) *Lances Inocentes* [*Searching for Bobby Fischer*] é usado para trabalhar em questões entre pais e filhos. O jovem prodígio do xadrez

(Max Pomeranc) é pressionado pelo pai (Joe Mantegna) e pelo treinador (Ber Kingsley) a abandonar o seu caráter bondoso para desenvolver uma atitude agressiva com o objetivo de ganhar. Com o tempo, o pai compreende que está magoando o filho. O filme pode ajudar os pais a perceber como eles projetam as suas aspirações nos filhos e adverte do perigo desse tipo de gratificação indireta. Esse discernimento pode ajudar os pais a cultivar os talentos dos filhos ao mesmo tempo que equilibra as outras necessidades da infância. (Uma lista de questões psicológicas relacionadas a filmes particulares é apresentada no Apêndice

D.)

O uso de filmes na psicoterapia tem a vantagem de ter um terapeuta presente. Pesquisas recentes sugerem que o mais importante indicador de progresso na psicoterapia é a força do relacionamento interpessoal entre cliente e terapeuta.[\[437\]](#) Ainda assim, os filmes contêm importantes qualidades terapêuticas: eles são ao mesmo tempo emocionalmente atrativos e altamente metafóricos. Por esse motivo, os psicólogos e outros autores aceitam o valor da autorreflexão inspirada nos filmes mesmo quando ela não é conduzida ou compartilhada com um terapeuta; os livros de autoajuda desses autores afirmam que refletir sobre filmes

pode resultar em uma vida mais abundante, saudável ou virtuosa.

O livro *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super-Heroes, and Make-Believe Violence* de Gerard Jones justifica por que imagens fantásticas e violentas podem ajudar a estimular a imaginação e promover um sentimento saudável do eu por meio da identificação com figuras poderosas.[\[438\]](#) Outros livros argumentam que os filmes podem facilitar a comunicação entre pais e filhos em todos os temas, entre eles o divórcio, as drogas, a morte e até mesmo a atividade paranormal.[\[439\]](#) A obra *Reel Therapy: How Movies*

Inspire You to Overcome Life's Problems (2001) de Gary Solomon examina a capacidade de várias centenas de filmes de lidar com um grande número de diferentes situações da vida. *Reel Fulfillment* de Maria Grace adota um caminho semelhante, com a diferença que a autora organiza as suas sugestões de filmes dentro do contexto de um plano passo a passo para tornar a vida melhor.[\[440\]](#)

O livro sobre filmes que está mais fundamentado em perspectivas psicológicas estabelecidas é *Positive Psychology at the Movies: Using Films to Build Virtues and Character Strengths*, de Niemiec e Wedding.[\[441\]](#) A psicologia positiva afirma que, no

decorrer de toda a sua história, a psicologia se concentrou no que está errado com as pessoas — psicopatologia, atrocidades sociais, erros cognitivos — em vez de oferecer uma visão do funcionamento humano ideal.[\[442\]](#) Em contrapartida, 24 pontos fortes estão associados a seis virtudes essenciais. Análises sistemáticas são usadas para argumentar que esses pontos fortes têm estado associados à excelência dos seres humanos ao longo de toda a história da humanidade.[\[443\]](#)

Positive Psychology at the Movies identifica a presença dessas características em vários filmes e cria um compêndio. Por exemplo, a

criatividade está associada com *A Vida é Bela [La Vita è Bella]*, no qual Guido (Roberto Benigni) cria um mundo imaginário para o seu filho, quando ambos são levados para um campo de concentração, uma situação extremamente deprimente e debilitante. A vitalidade é exemplificada em *Rebeldia Indomável [Cool Hand Luke]* na forma de Luke (Paul Newman), que não consegue reprimir a sua individualidade, mesmo que isso signifique a morte. *A Felicidade Não Se Compra [It's a Wonderful Life]* capta a força da gratidão quando George (Jimmy Stewart), ao pensar em suicídio, tem a sua existência momentaneamente apagada pelo seu anjo da guarda e assim

descobre a importância da própria vida. Esses e outros filmes são apresentados como obras de arte que têm o potencial para melhorar a vida humana.

As funções gerais do cinema na vida cotidiana

A pesquisa sobre usos e gratificações é uma abordagem das ciências sociais ao estudo de como a mídia satisfaz às necessidades e aos desejos de seu público.[\[444\]](#) A gratificação foi refletida nas preferências e no prazer com os filmes, o que foi discutido nos capítulos 5 e 7. No entanto, além do prazer, os filmes preenchem outras funções na vida das pessoas? Como as pessoas “usam” os filmes a que assistem?

Os usos e as gratificações complementam a pesquisa dos efeitos: ambas as áreas buscam identificar as

consequências práticas da mídia, com várias diferenças importantes. Fundamentalmente, a questão norteadora da abordagem de usos e gratificações tem sido o que as pessoas fazem com a mídia (em contraste com o que a mídia faz às pessoas). Esses pesquisadores acreditam que os espectadores têm um sistema básico de motivações, emoções e cognições e que a mídia oferece uma possibilidade de satisfazer a essas motivações. Eles também acreditam que as pessoas são suficientemente autoconscientes para ter acesso às suas motivações e à sua experiência da mídia. E, ao contrário do ativismo social da pesquisa de efeitos, essa

abordagem resiste aos julgamentos no que se refere à questão de esses usos da mídia serem bons ou maus.[\[445\]](#)

A abordagem de usos e gratificações identifica diferentes tipos de função que os filmes e outros tipos de mídia preenchem. Embora distinguíveis, eles se sobrepõem consideravelmente. Um filme pode ser útil para uma pessoa e não para outra; um filme pode ter muitas funções para diferentes pessoas. Um espectador pode ter mais de uma necessidade satisfeita pelo mesmo filme, enquanto outro usa um filme específico de uma maneira e um filme diferente de outra.

Uma das funções do filme é o *entretenimento*, embora essa categoria

seja frequentemente usada como uma espécie de buraco negro quando outras funções não podem ser articuladas. A referência a um filme como “apenas entretenimento” implica que ele não faz nada além disso. Entre as descrições igualmente vagas dos filmes estão o “lazer” ou “matar o tempo”. Perguntas a respeito do motivo pelo qual uma coisa é divertida ou uma forma preferida de lazer pairam em segundo plano. Embora o entretenimento esteja estreitamente relacionado ao prazer, a satisfação com a mídia é um fenômeno complexo que requer uma investigação mais profunda.[\[446\]](#)

Outra forma de usar o filme é *ajustar*

as emoções. As pessoas frequentemente recorrem aos filmes para relaxar/aliviar a ansiedade, e as comédias são o gênero predileto. É evidente que as pessoas com frequência usam filmes de ação e aventura para um estímulo emocional quando estão entediadas e em busca de emoções. Essas funções são processos complementares chamados de “gerenciamento do humor”: o emprego da mídia para alcançar um nível de estimulação ideal (seja para aumentar ou arrefecer),[\[447\]](#) um uso da mídia semelhante à maneira como as drogas e o álcool são usados.

O cinema e outros tipos de mídia podem ser usados com *finalidades sociais*. Ir ao cinema é uma atividade

social que pode estar relativamente dissociada do conteúdo cinematográfico. Algumas pessoas olham para a marquise de um cinema multiplex com os títulos *Se Beber Nãc Case 2* [*The Hangover, Part II*], *A Árvore da Vida* [*Tree of Life*] de Terrence Malick ou *Meia-Noite em Paris* [*Midnight in Paris*] de Woody Allen e declaram que não se importam com o filme a que vão assistir. O conteúdo é mais uma desculpa do que um motivador para sair: encontrar um amigo ou o namorado, dirigir até o cinema, sentar ao lado um do outro, conversar depois a respeito do filme e assim por diante.

Os filmes também atendem a uma finalidade social quando as pessoas estão sozinhas, proporcionando um sentimento de contato humano capaz de *mitigar a solidão*. Como os filmes são criados por pessoas, eles são em si uma forma de comunicação.[\[448\]](#) Essa comunicação pode ser indireta e unilateral, mas ainda assim é uma maneira de entrar simbolicamente em contato com outras pessoas por intermédio do envolvimento em uma história universal e da identificação com personagens. Embora a televisão seja mais comumente usada dessa maneira, o vídeo assistido em casa e a ida ao cinema podem desempenhar um papel

semelhante.[\[449\]](#)

Os meios de comunicação de massa também possibilitam que as pessoas *compartilhem* *informações*.

Basicamente, essas são as funções das notícias e da comunicação por telefone, mas isso também pode se aplicar a formas de entretenimento. O estudo de Janice Radway revelou que uma razão comum para a leitura de romances de amor era “se informar a respeito de épocas e lugares longínquos”,[\[450\]](#) embora a educação não seja algo que a maioria das pessoas tipicamente associe a esse tipo de livro. A educação tampouco é a principal razão pela qual as pessoas vão a cinemas multiplex, mas, já que os filmes retratam

vividamente lugares e atividades aos quais as pessoas não estão expostas em outros contextos, a instrução atua como uma função secundária. As pessoas podem aprender a respeito do genocídio da etnia tutsi em *Hotel Ruanda*, da história britânica em *O Discurso do Rei* ou da esquizofrenia em *Uma Mente Brilhante*. Especialistas em áreas particulares podem ficar preocupados com a inexatidão das descrições cinematográficas[\[451\]](#), mas a apresentação realista das imagens dos filmes cria fortes impressões para pessoas que não teriam conhecimento delas de nenhuma outra maneira.

Os filmes são frequentemente usados

como uma forma de *fuga*. Essa função é tão difundida que é às vezes manipulada na propaganda e nas análises críticas — “assistir ao filme X é uma excelente maneira de colocar de lado os seus problemas”. Essa é uma função sólida, porque existem inúmeras maneiras de escapar.[\[452\]](#) Tentar escapar do nosso estado emocional atual é outra forma de falar a respeito do gerenciamento do humor. Em outras ocasiões, os espectadores podem querer escapar da rotina e fazer uma coisa diferente (o que é uma das razões pelas quais as salas de cinema ainda encerram um atrativo especial para muitos espectadores). Finalmente, alguns espectadores usam o cinema para escapar de si mesmos.[\[453\]](#)

Em vez de ficarem entediados ou ansiosos, esses espectadores usam os filmes em busca de uma realidade alternativa superior ao estilo de vida atual deles. Essa forma de fuga alternativa é exagerada em filmes como *Homem-Aranha* [*Spider-Man*], *O Senhor dos Anéis* e *Sex in the City*.

Outra função dos filmes é o *autodesenvolvimento*. Ainda que isso possa parecer o oposto do escapismo, os dois estão relacionados. Embora a fuga de si mesmo possibilite que as pessoas evitem a realidade da vida cotidiana, às vezes a experiência da fuga pode oferecer um vislumbre de outros modos de ser, atuando como um

catalisador para a reflexão sobre a sua própria vida. Criar significado por meio dos filmes não é apenas uma forma de prazer; [\[454\]](#) pode tornar possível o autoaperfeiçoamento.

Assim como os pesquisadores de efeitos, os pesquisadores de usos e gratificações preferem metodologias experimentais e de sondagem que ofereçam uma ideia ampla das funções do filme em toda a população. Esses métodos não foram concebidos para confrontar o simbolismo de filmes particulares e os processos interpretativos de indivíduos específicos. Uma função como o autodesenvolvimento, que é diferente para todo mundo, revela dimensões mais

sutis quando são empregados métodos individualizados de coleta de informações.

As funções pessoais do cinema na vida cotidiana

No seu influente artigo “Literature as Equipment for Living” [A literatura como equipamento para a vida], Kenneth Burke ressalta que o uso metafórico das palavras pode afetar a ação humana, como nos provérbios “Pedra que muito rola não cria limo” ou “Quanto mais o macaco sobe, mais ele mostra o rabo”. Eles servem como instruções sobre como reagir a um evento particular na vida. Para Burke, o provérbio é a forma concisa da literatura. As peças de Shakespeare também influenciam o nosso comportamento, embora de uma maneira mais complicada e aberta. Para

Burke, a função do crítico é desvendar as diversas categorias por meio das quais a literatura pode ser usada:

Elas [as categorias] considerariam as obras de arte, acho eu, estratégias para escolher inimigos e aliados, para socializar perdas, para repelir o mau-olhado, para a purificação, propiciação e dessacralização, para a consolação e a vingança, admoestação e exortação, instruções ou comandos implícitos de um ou outro tipo. As formas de arte como “tragédia”, “comédia” ou “sátira” seriam tratadas c o m o *equipamentos para a vida*.[\[455\]](#)

Burke estabelece um contraste entre essa abordagem à literatura com a atitude de que a literatura existe em uma esfera estética não contaminada, intocada pelo mundo exterior. A partir da sua perspectiva, a literatura está viva na maneira como se mistura com a vida dos leitores. A literatura não é a única arte que tem essa qualidade vital. Qualquer veículo simbólico tem o poder de afetar a vida.[\[456\]](#) Apropriando-me da frase de Burke, os filmes como equipamento para a vida descrevem o que acontece quando os espectadores aplicam deliberadamente os significados que encontram nos filmes à própria

experiência que eles vivem.[\[457\]](#)

Os filmes narrativos usam símbolos para contar histórias sobre eventos que estão associados no tempo e no espaço, e o público precisa entender e interpretar esses símbolos.[\[458\]](#) Encontrar significado no mundo por meio das histórias que contamos é um importante componente da maneira como a mente funciona.[\[459\]](#) Dan McAdams argumenta que nós não apenas usamos formas narrativas para compreender a ficção, como também usamos narrativas para entender a nós mesmos.[\[460\]](#) A razão pela qual as pessoas estão sempre contando histórias umas para as outras (na forma de conversas, romances, peças e filmes) é o fato de estarmos

sempre contando histórias para nós mesmos. O nosso “eu” nada mais é do que uma coleção de histórias. As ideias que compilamos dos livros do neurologista Oliver Sacks (*O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu e O Olhar da Mente*) não são provenientes de uma análise técnica de neuroanatomia, mas sim da sua capacidade de captar as histórias dos seus pacientes. Nessas histórias, ele capta experiências subjetivas e os leitores são capazes de sentir empatia.

Quando falamos a respeito de usar a literatura ou os filmes como equipamento para a vida, estamos usando uma forma de arte narrativa para

entender as nossas próprias narrativas. As histórias ficcionais se tornam parte das histórias da nossa vida. A ficção é u m a *estimulação* simbólica da experiência. Qualquer coisa que possa ser experimentada na vida pode ser representada por artistas em uma forma condensada como narrativas ficcionais. As histórias são laboratórios que propiciam situações semelhantes à vida nas quais as audiências podem testar possíveis reações.[\[461\]](#) Ao nos envolvermos com essas histórias, nós nos familiarizamos bastante com muitos aspectos do mundo social, inclusive no que se refere a circunstâncias extraordinárias que nunca viveríamos diretamente. Essas estimulações

narrativas nos preparam simbolicamente para futuros desafios e também nos ajudam a entender situações do passado. Como o envolvimento com histórias não raro encerra um componente emocional e implica identificação e empatia, isso pode aumentar a nossa capacidade de sentir empatia pelos “personagens” da vida real: as outras pessoas.

Cada veículo ficcional possui vantagens e desvantagens na maneira como pode ser usado como o nosso equipamento de vida. As histórias escritas exigem energia intelectual porque existe uma diferença perceptiva entre o veículo (marcas de tinta) e o mundo da história. Em contrapartida, os

filmes são imagens que possibilitam um ingresso relativamente fácil no mundo da ficção.[\[462\]](#) Essa facilidade às vezes incentiva os espectadores a escapar e os desestimula de fazer o difícil trabalho de reflexão que envolve comparar o mundo ficcional com o mundo real. No entanto, quando os espectadores são capazes de alcançar uma distância reflexiva de um filme, o fato de as simulações cinematográficas serem extremamente vívidas e naturais pode tornar a experiência particularmente produtiva, já que o espectador *se sente* como se “tivesse estado lá e feito aquilo”.

Os equipamentos para a vida podem ser identificados por intermédio da

análise textual, exatamente como outras abordagens da condição do espectador. Por exemplo, filmes de casas mal-assombradas (*O Iluminado*, *Horror em Amityville* [*The Amityville Horror*] e, mais recentemente, *Atividade Paranormal*) podem ser analisados com base na maneira como criam cenários que refletem ansiedades modernas e, no entanto, oferecem aos espectadores exemplos de formas de lidar com as situações.[\[463\]](#) No entanto, examinar diretamente relatos de espectadores feitos na primeira pessoa possibilita a exploração de diferenças individuais e pode oferecer mais exemplos vitais.[\[464\]](#) Muitas experiências de

filmes pessoalmente significativas foram publicadas (como a reação de Horrigan a *Um Dia de Cão*), e farei referência a alguns desses exemplos. Além disso, utilizarei entrevistas não publicadas (cada uma com duração de 45-90 minutos) nas quais perguntei a cinquenta participantes: “Fazendo uma retrospectiva da sua vida, houve algum filme que tenha sido pessoalmente significativo para você? Qual foi o filme, e por que ele foi importante?”. Concedi aos participantes pelo menos um dia para refletir sobre as perguntas. As entrevistas resultantes produziram histórias valiosas e comoventes a respeito do poder dos filmes de tocar vidas.

“O filme que eu nunca esquecerei”: funções autobiográficas

A memória tem recebido muita atenção na psicologia. Embora grande parte dessa atenção diga respeito à recordação de números, listas de palavras e informações factuais, uma ramificação se concentrou na memória autobiográfica (a lembrança da experiência pessoal).[\[465\]](#) Os resultados demonstraram sistematicamente que a nossa memória dos eventos da vida está sujeita a muitas imprecisões, mas alguns acadêmicos

argumentaram que as memórias autobiográficas não são apenas uma questão de exatidão — mais exatamente, que as memórias de experiências passadas podem estar incorretas com relação aos detalhes objetivos, mas mesmo assim captam a essência emocional e interpessoal dos eventos vividos. Esses tipos de memória não raro assumem uma forma narrativa.[\[466\]](#)

Dessa maneira, os filmes podem se tornar uma parte eloquente do sistema pessoal de memórias. É claro que este não é o caso de todos os filmes. Alguns filmes não deixam nenhum vestígio de memória. Alguns anos ou até mesmo meses depois de assistir a eles, as pessoas não conseguem se lembrar de

detalhes da trama ou dos personagens (e às vezes se esquecem completamente de que assistiram ao filme). Ainda assim, espalhados entre os filmes esquecidos, alguns se destacam. Algumas dessas memórias nítidas podem até mesmo ser traumáticas,[\[467\]](#) mas outras podem ser transcendentais.

As pessoas que entrevistei sobre os filmes significativos trouxeram à memória poderosas lembranças de filmes, particularmente dos primeiros. Um entrevistado se lembrou de que a sua mais antiga memória era de ter assistido a *O Mágico de Oz* na televisão. Outro se lembrou de filmes como *As Novas Viagens de Simbad* [*The Golden*

Voyage of Sinbad] e de que esse filme se fundiu com as suas memórias, nas quais fazia de conta que era os personagens do filme, a ponto de não conseguir distinguir o filme das brincadeiras. Lembranças de filmes misturadas com outras memórias também podem ser vistas nas recordações do participante que associou *Natal Branco* [*White Christmas*] com eventos festivos como embrulhar presentes e decorar a árvore.

Nem todas as lembranças foram saudáveis. Outro entrevistado se lembrou de ter entrado furtivamente em cinemas com os seus amigos da turma para assistir a filmes condenados pela Igreja Católica (*Cidade Sem Compaixão*

[*Town Without Pity*]). Como os filmes são com frequência assistidos na companhia de outras pessoas, algumas lembranças são compartilhadas. Um entrevistado mencionou ter se encontrado com uma ex-namorada e alugado *Tromeu e Julieta* [*Tromeo & Juliet*], uma versão punk satírica e violenta de *Romeu e Julieta* a que eles tinham assistido quando eram adolescentes. Assistir novamente ao filme levou o casal a outras reminiscências e os ajudou a encarar o seu relacionamento de uma maneira mais positiva.

Como todas as memórias autobiográficas, as memórias

cinematográficas podem ser inexatas. Um psicanalista se lembrava nitidamente de *Feras que Foram Homens* [*Three Came Home*], um filme de 1950 sobre um campo de prisioneiros japoneses que ele assistira quando era jovem. Quando ele assistiu novamente ao filme quarenta anos depois, ficou surpreso por ter se esquecido de importantes elementos, particularmente do fato de que o filme apresentava um menino mais ou menos da idade que ele tinha quando assistira ao filme pela primeira vez. Na realidade, havia numerosas cenas que pareciam refletir a sua vida (a predileção do menino por macacos e a gravidez da sua mãe). Na condição de psicanalista, ele concluiu que ter se

esquecido do personagem do menino foi uma defesa contra a ansiedade da trama, mas também pode ter sido resultado de uma culpa edipiana de ter gostado das cenas nas quais os prisioneiros do sexo masculino, inclusive o pai do menino, foram segregados pelos guardas japoneses, deixando as mulheres e as crianças sozinhas.[\[468\]](#)

“O filme que me define”: funções da identidade

As memórias autobiográficas são as histórias que constituem a nossa identidade, o nosso sentido pessoal de quem somos. Para psicólogos do desenvolvimento como Dan McAdams,

o estudo da narrativa é essencialmente o estudo da identidade. É quase impossível pensar em nós mesmos ou descrever a nós mesmos sem usar histórias. Se uma pessoa se descreve como corajosa, essa afirmação pode ser seguida pela pergunta “De que maneira?”. Para responder, ela fala da época em que enfrentou molestadores ou salvou a família de um incêndio em casa (como faz a personagem de Meryl Streep no comovente filme de Albert Brooks, *Um Visto para o Céu* [*Defending Your Life*]).

As histórias — e as identidades — assumem muitas formas. Alguns se veem como pessoas que gostam de ajudar, e as suas histórias são a respeito das

ocasiões em que ajudaram outras pessoas. Outras histórias são a respeito daqueles que se veem como lutadores ou apaixonados. McAdams acredita que todos esses tipos são variações das dimensões fundamentais do conceito do eu — a dimensão agêntica (a maneira como nos concebemos como indivíduos com o poder de deixar a nossa marca no mundo) e a dimensão comunitária (a maneira como nos vemos ligados às pessoas à nossa volta).[\[469\]](#) Todas as nossas histórias expressam a nossa singularidade ou os nossos relacionamentos com outras pessoas (ou às vezes ambos).

Quando assistimos a um filme, nos

identificamos temporariamente com muitos e até mesmo todos os personagens. Podemos nos identificar com o tom ou o estilo do filme. A maioria das experiências, como memórias, é efêmera. De vez em quando, topamos com um filme no qual a nossa identificação é tão forte que nós nos conscientizamos disso e continuaremos a nos identificar com um aspecto do filme (ou pelo menos com as nossas memórias do filme) muito depois de ele terminar. Nesse ponto, as lembranças do filme se tornarão uma parte da nossa identidade pessoal. É isso que as pessoas querem dizer quando declaram que um filme realmente define quem elas são ou algum

período da sua vida.

Como vimos no Capítulo 2, podemos aplicar muitas interpretações psicológicas a um filme como *O Mágico de Oz*. Entretanto, embora as interpretações indiquem alguma coisa a respeito do espectador, elas são abstrações. Em um nível mais pessoal, a romancista Terry McMillan declara que os filmes foram importantes para ela durante a sua infância. Embora ela tivesse consciência do contraste entre a sua vida como uma menina afro-americana criada em uma cidade industrial do estado de Michigan e a vida de uma menina branca em uma fazenda do Kansas, essas diferenças não

eram tão importantes quanto as coisas com as quais ela *conseguia* se relacionar: o autoritarismo da Tia Em, que lembrava o da sua mãe; os sentimentos de Dorothy de que ninguém realmente se importava com ela; a viagem para Oz, que refletia as fantasias de Terry McMillan a respeito de escapar das suas insípidas circunstâncias e ir para um mundo colorido e estimulante. Em última análise, a parte da vida de Terry McMillan que ansiava por aventura e se encantava com a fantasia a inspiraria a se tornar uma romancista na idade adulta.[\[470\]](#)

Um dos meus entrevistados relatou como um filme pode definir toda uma

época da vida de uma pessoa.[471]
Agora na metade da casa dos 30 anos, Ethan[472] descreveu o impacto que *O Clube dos Cafajestes* [*Animal House*] causou nele. Ele e os colegas da fraternidade na faculdade imitavam as festas loucas, o comportamento absurdo contra a autoridade de Bluto (John Belushi) e o resto dos cafajestes. Eles frequentemente se metiam em apuros com a administração e evocavam afrontosos paralelos entre Dean Wormer (John Vernon) e o efetivo reitor dos alunos da sua faculdade. Embora Ethan e os seus amigos tivessem consciência das conexões que estavam fazendo, eles provavelmente não refletiam

profundamente sobre elas na ocasião. No entanto, quando Ethan amadureceu, ele passou a encarar o seu antigo eu de uma maneira altamente crítica. Hoje, sempre que assiste ao filme, Ethan se lembra da sua identificação anterior com ele, ao mesmo tempo que fica desgostoso com isso.

Outra participante, Judy, uma mulher casada, com dois filhos, no início da casa dos 40 anos, falou a respeito de como *O Sol É para Todos* [*To Kill a Mockingbird*], particularmente Atticus Finch (Gregory Peck), definiu o seu complexo relacionamento com o pai. O filme se tornou importante para Judy quando ela tinha 8 anos de idade e assistiu ao filme com o pai. O vínculo se

solidificou quando o pai começou a chamá-la de Scout por causa da filha no filme. Quando Judy era adolescente, o seu pai morreu em um acidente de pesca. Ela começou a perceber as semelhanças entre Atticus e o seu pai, um médico respeitável que frequentemente tratava dos pobres sem nada cobrar. Ao contrário de Atticus, contudo, Judy compreendeu que o pai tinha “um grande defeito”: ele não estava disposto a renunciar à bebida pela segurança dos filhos. Na ocasião da morte do pai, o relacionamento próximo deles já estava se tornando distante por causa do alcoolismo dele. Judy teve uma adolescência difícil depois que o pai

morreu, seguida de “uma sequência de namorados realmente maus tentando salvar o meu pai” no início da idade adulta. Embora *O Sol É para Todos* sempre tivesse sido importante por causa do papel que desempenhou no seu relacionamento inicial com o pai, Judy só se conscientizou dos complexos sentimentos que nutria por Atticus (ou seu pai) depois que se casou e começou a fazer terapia.

A formação da identidade está particularmente visível no fenômeno conhecido como “grupo de fãs”.[\[473\]](#) Os fãs desenvolvem um intenso apego por algum aspecto de cultura popular, como um filme (*E o Vento Levou*), um gênero (terror ou filmes de ficção

científica) ou um diretor (Quentin Tarantino). Os fãs geralmente compartilham os seus interesses por meio de clubes, associações, salas de bate-papo e assim por diante. Esse espírito comunitário pode causar um importante impacto na identidade. A esfera de ação se afasta da reflexão privativa em direção ao diálogo interpessoal e a elaborados intercâmbios sociais.

A popularidade cult do *The Rocky Horror Picture Show* nas décadas de 1970 e 1980 exemplifica esse lado social do desenvolvimento da identidade. É difícil imaginar qualquer pessoa que tenha involuntariamente

tropeçado nesse filme bastante incoerente e o achado profundamente significativo. No entanto, se a pessoa estiver em uma sessão da meia-noite, cercada por outros fãs vestindo trajes elaborados e envolvidos em animados rituais, o filme se torna um exercício espetacular de formação de comunidade.[\[474\]](#) O conjunto dessa experiência social afeta aspectos da identidade relacionados à ligação entre semelhantes, autoexpressão, aos conflitos com a identidade sexual e à exploração de valores não convencionais.

“O filme que mudou a minha

vida”: funções transformadoras

As histórias sempre foram usadas por pais, membros do clero e dramaturgos como modalidades informais de terapia, mas os terapeutas desenvolveram formas de terapia narrativa na qual o aconselhador ajuda os clientes a alterar as histórias que eles contam a respeito das suas vidas.[\[475\]](#) Os filmes narrativos facilitam esse processo de revisão por meio não apenas da cinematografia, mas também das ideias pessoais que obtemos ao assistir diariamente a eles. Mais do que apenas curar (o que implica uma ferida que precisa ser curada), a ideia da

transformação sugere que os filmes podem ser usados para promover o nosso contínuo desenvolvimento como seres humanos.[\[476\]](#)

A afinidade de Judy com *O Sol É para Todos* é um exemplo do uso transformador do filme. Ela não apenas usou o filme para compreender o seu passado, mas ela o vê agora como reflexo da sua vida atual com os filhos. Em particular, ela encara Atticus como um modelo para criar os filhos.

Sem dúvida, estou criando os meus filhos de uma maneira muito diferente da maneira como os meus pais me criaram, com a ideia de ensinar

tolerância, respeito, autorrespeito e todas as coisas que eu sinto que estão contidas naquele personagem e defender o que eu acho que está certo no mundo. Ensiná-los a serem justos.

Embora esteja raramente consciente do filme na vida cotidiana, ela se conscientiza dessas conexões nos momentos de reflexão. O filme enfatiza realidades da sua vida, mas também oferece possibilidades para o que a sua vida e a vida dos seus filhos poderão vir a ser.

Às vezes, a transformação ocorre ao longo de um período de muitos anos, depois que a pessoa assiste a diversos filmes. Esse complicado processo pode

ser visto no livro autobiográfico de Norman Holland, *Meeting Movies*, no qual ele reflete sobre os filmes que foram importantes para ele (2006). Um dos temas, que se estende por todo o livro, é o seu amor pela literatura e pelas histórias. Essa paixão se tornou uma fonte de conflito, quando Holland se debateu entre se tornar um escritor ou um crítico. A sua ambivalência se manifestou com o filme biográfico de John Huston, *Além da Alma*. Quando abordou o filme como um acadêmico, Holland descobriu que podia exercitar o seu potencial analítico, e o seu conhecimento psicanalítico lhe conferiu um profundo entendimento do tema do

filme. No entanto, quando Holland tentou lidar com o criador do filme, sentiu-se ameaçado pela *persona* exuberante de Huston e pela sua habilidade de criar obras-primas como *Relíquia Macabra* [*The Maltese Falcon*]. Comparar a energia aparentemente ilimitada de Huston com a sua própria sensação de castração e os esforços estagnados de se tornar um escritor obrigaram Holland a compreender que, independentemente dos pontos fortes ou das falhas que pudesse encontrar em *Além da Alma*, o seu próprio trabalho como acadêmico era obscurecido pela genialidade de Huston como diretor.

A opinião de Holland sobre *Filhos do*

Paraíso [Children of Paradise] enfatiza esse tema. Ele vê a paixão inicial de Baptiste (Jean Louis Barrault) por Garance (Arletty) como um exemplo de como as ambições românticas da juventude são obscurecidas pelas realidades da idade adulta. Embora ele tenha se rebelado, com sucesso, contra o desejo do pai de que ele fosse advogado, ele nunca se tornou o grande artista que imaginou que seria. Em contrapartida, a sua reação a *Shakespeare Apaixonado* reflete o fato de ele ter lidado satisfatoriamente com o seu conflito. Embora sempre tenha amado a obra de Shakespeare, Holland confessou que sentira inveja de seu

talento aparentemente ilimitado. Quando *Shakespeare Apaixonado* foi lançado, a carreira de Holland estava bastante avançada. Ele achou o filme uma encantadora fantasia que celebrava os triunfos artísticos e sexuais de Will e descobriu que era capaz de apreciar o filme sem culpa ou anseio. Essa experiência o ajudou a finalmente aceitar o seu lugar no mundo.

Últimas tomadas: encarando os filmes a partir de um ângulo diferente

Os filmes como acessório para a vida tiveram origem em muitas das abordagens discutidas neste livro, mas isso envolve examinar os filmes de uma posição diferente. O processo de interpretação em inúmeras aparências não é um fim em si mesmo, mas sim um mecanismo simbólico fundamental pelo qual os filmes podem se tornar funcionais. Antes que uma pessoa possa conscientemente agir movida por uma mensagem, ela precisa entender a mensagem. À medida que os

espectadores fazem uma reflexão adicional, eles podem começar a pensar em como o significado de um filme está relacionado ao significado da sua vida.

Quanto mais fértil a capacidade interpretativa de alguém, maior a amplitude de significado que o cinema e outras formas de arte podem ter. Em um estudo que realizei, foi solicitado a alguns participantes que interpretassem um filme que tinham acabado de assistir, foi pedido a outros que descrevessem a trama do filme, e ainda foi solicitado a outros que refletissem sobre um evento do seu dia que não estivesse relacionado ao filme.[\[477\]](#) Depois dessa reflexão, foi pedido a todos os participantes que imaginassem que aplicações o filme

poderia ter no futuro. As ideias mais pessoais foram as daqueles que haviam sido incentivados a interpretar o significado do filme.

Usar os filmes como equipamento para a vida pressupõe a capacidade de impor uma distância psicológica entre si mesmo e os filmes. Por conseguinte, esse processo não é o mesmo que “se fundir” com um filme, no qual os espectadores acreditam que estão vivendo em um filme (ou que o filme está vivendo neles). Embora essa fusão possa ocorrer com frequência na experiência imediata de assistir a um filme, ela geralmente se dissipa quando as pessoas deixam o cinema. As pessoas

que continuam a confundir o real com o cinematográfico sofrem de imaturidade cognitiva ou até mesmo de psicose (que pode talvez resultar em alguns dos comportamentos imitativos discutidos no capítulo anterior). Em vez disso, usar os filmes como equipamento para a vida implica que os espectadores sabem quem eles são e o que está acontecendo na tela e que eles têm sabedoria para perceber a diferença.

Para usar os filmes como acessório para a vida, a autorreflexão se faz necessária, de modo que é difícil observar o processo em um ambiente de laboratório rigidamente controlado. Os métodos narrativos, qualitativos e jornalísticos como estudos de casos,

entrevistas, depoimentos pessoais e até mesmo a análise textual podem proporcionar meios para estudar o fenômeno, mas pode ser difícil provar que um filme mudou a vida de uma pessoa. Essa abordagem atribui um grande valor à experiência humana: a maneira como as pessoas percebem, sentem e compreendem os eventos que acontecem a elas. Embora sejam voláteis, esses processos são a substância da autoconsciência. Acadêmicos, professores e terapeutas que estão investigando a possibilidade de usar deliberadamente os filmes na vida profissional e cotidiana tendem a ficar entusiasmados com eles e têm

esperança de que os filmes possam ser benéficos para a eterna meta dos seres humanos de entender a si mesmos.

Leitura adicional

Burke, K. (1973) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. University of California Press, Berkeley, CA.

Dine Young, S. (2000) Movies as equipment for living: A developmental analysis of the importance of film in everyday life [Os filmes como acessório para a vida: uma análise de desenvolvimento da importância do filme na vida cotidiana]. *Critical Studies in Media Communication*, **17** (4), 447-468.

Hesley, J.W. e Hesley, J.G. (2001) *Rent Two Films and Let's Talk About It in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy*, 2ª edição. John Wiley & Sons, Inc., Sommerset, NJ.

Mar, R.A. e Oatley, K. (2008) The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience [A função da ficção é a

abstração e simulação da experiência social]. *Perspectives on Psychological Science*, **3** (3), 173-192.

McAdams, D.P. (1993) *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. Guilford Press, Nova York, NY.

Niemiec, R.M. e Wedding, D. (2008) *Positive Psychology at the Movies: Using Films to Build Virtues and Character Strengths*. Hogrefe & Huber, Cambridge, MA.

Rubin, A.M. (2009) Uses-and-gratifications perspective on media effects [A perspectiva dos usos e das gratificações nos efeitos da mídia], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, pp. 165-184.

Conclusão —
Juntando as Peças

Ilustração 10.1 Mark Hamill, Carrie Fisher e Harrison Ford como Luke, Leia e Han em *Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977)
[*Guerra nas Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança*]© Everett Collection/Keystock.

Capítulo 10

Conclusão — Juntando as Peças

O verão de 1977 foi uma época de transição. Eu estava com 10 anos, dividido entre a infância e a adolescência, o período representado em *Conta Comigo [Stand By Me]*. Eu morava em Stuttgart, na Alemanha, desde os 5 anos, em um pequeno posto militar americano, mas o meu pai, major do exército, estava sendo transferido de

volta para os Estados Unidos.

Embora eu tivesse poucas lembranças conscientes dos Estados Unidos, para mim e os meus amigos eles eram uma terra prometida. Qualquer coisa tocada pelo brilho americano adquiria um valor irracional; pacotes de balas ou chocolate enviados pelos avós podiam ser vendidos por 50 centavos cada um ou trocados por todos os tipos de contrabando.

Agora eu estava voltando para esse lugar mítico e, apesar da minha agitação, a iminente mudança era assustadora. O posto do exército fora um lugar idílico para crescer. As crianças eram livres para perambular em bando por todo o posto em um dos lados dos portões e em

um bosque interminável do outro. Eu estava triste e com medo de partir.

Algumas semanas antes da mudança, eu estava assistindo ao único canal de televisão disponível em língua inglesa e vi uma história sobre um filme que estava causando sensação nos Estados Unidos. Havia americanos genuínos, em uma cidade americana de verdade, fazendo filas em quarteirões inteiros para comprar ingresso. Assisti a um clipe do filme no qual uma nave espacial com uma forma estranha escapou por pouco de um planeta exótico. Havia armas a *laser*, homens maus vestindo armaduras brancas, um macaco peludo gigante e um homem com

um manto preto que era claramente o ser humano mais legal que já vivera em qualquer galáxia. Fiquei hipnotizado. A ideia de que eu seria capaz de assistir a esse filme dali a algumas semanas, em vez de ter de esperar um ano para que ele chegasse ao cinema do posto que estava sempre ultrapassado, era arrebatadora.

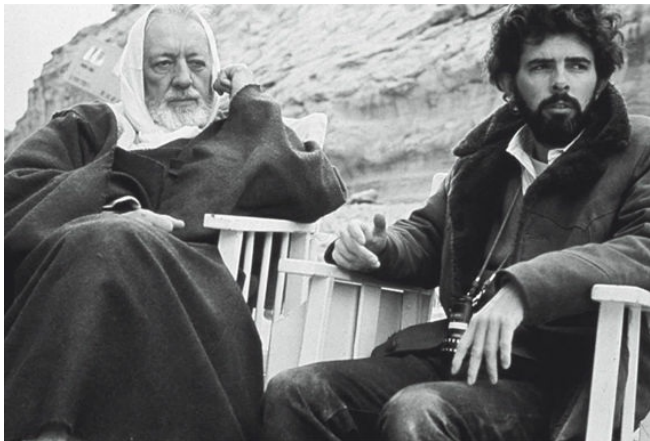


Ilustração 10.2 Alec Guinness e George Lucas no set de *Star Wars: Episode IV — A New Hope* (1977) [*Guerra nas Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança*] © Photoshot/Keystone.

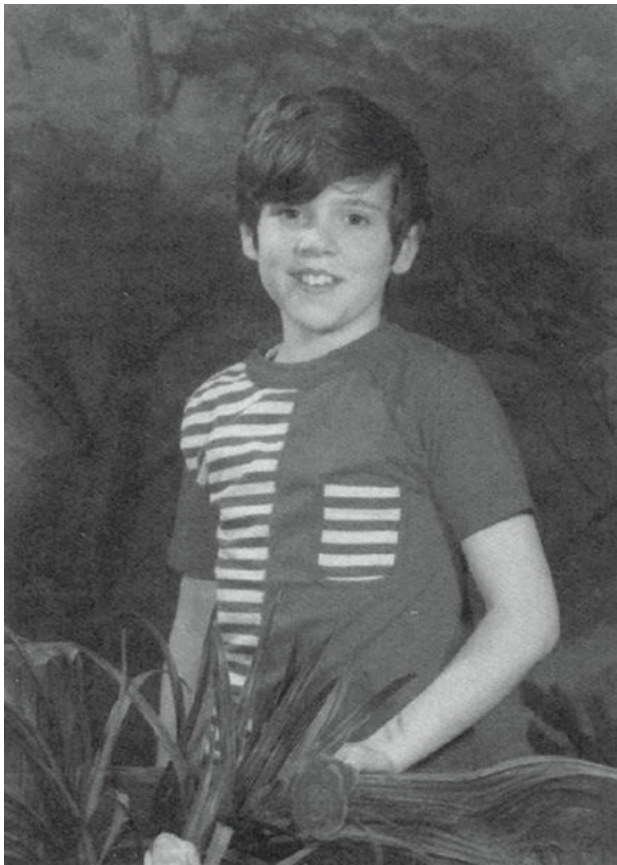


Ilustração 10.3 Skip Young, fã de *Guerra nas Estrelas*, aos 10 anos de idade.

Quando me despedi dos meus amigos e da única casa que eu conhecia, o meu entusiasmo de assistir a *Guerra nas Estrelas* aliviou a minha ansiedade e concentrou a minha atenção. Quando a mudança para Colorado Springs terminou e todas as coisas tinham sido tiradas das caixas e colocadas no lugar, uma das primeiras coisas que a minha família fez foi visitar um shopping novinho em folha onde havia um cinema. Embora já fizesse meses que *Guerra nas Estrelas* estava em cartaz, esperamos na fila durante uma hora enquanto a minha expectativa

aumentava.

Finalmente chegou a hora. Enquanto os títulos introdutórios rolavam na tela, a trilha sonora de John Williams despertou alguma coisa na minha alma. As batalhas espaciais eram incrivelmente realistas. Os personagens eram cativantes, novos e ao mesmo tempo familiares. Criaturas exóticas surgiam mais rápido do que eu conseguia processar. Os vislumbres de Darth Vader, mascarado e imponente, eram simultaneamente aterrorizantes e emocionantes. De vez em quando, no momento certo, a tensão era seguida pelo alívio cômico, e a audiência ria a valer (Han Solo depois de atirar em Greedo: “Desculpe a bagunça”). No

final, os personagens fizeram o que deveriam fazer, com Luke acreditando na Força e Han encontrando a redenção. *Guerra nas Estrelas* captou a minha imaginação como nada que eu já tivesse visto até então.

O filme se tornou o meu objeto de transição, ajudando-me a me conectar ao novo lar. Muitas das minhas atividades eram filtradas por meio dele. Antes que a sua primeira temporada nos cinemas terminasse, eu atazanei a minha mãe para que me levasse mais quatro vezes para ver o filme (uma indulgência inimaginável). Eu comprava as revistas, os cartões dos chicletes de bola e as figuras de ação. Esses objetos formavam

um campo de jogo compartilhado para fazer novos amigos.

Rememorando, não parece casualidade o fato de *Guerra nas Estrelas* ter absorvido aqueles que estavam na cúspide da adolescência, enquanto a autoconsciência que despertava estava transformando vidas internas de episódios vagamente relacionados em algo interligado e épico. Foi a primeira vez que eu me lembro de ter contemplado o bem e o mal, prometendo fazer o que é certo. Na escola dominical, enquanto o professor falava a respeito do Espírito Santo, eu tive o que pareceu uma profunda revelação teológica: ficou claro para mim que ele estava na verdade falando

sobre A Força. Filmes aos quais eu assistiria mais tarde, como *Desafio à Corrupção* [*The Hustler*], *A Grande Ilusão* [*The Grand Illusion*] e *A Última Tentação de Cristo*, ofereceriam impressões mais complicadas sobre a moralidade e a espiritualidade, mas foi *Guerra nas Estrelas* que chamou pela primeira vez a minha atenção para essas questões.

Muitos dos personagens eram importantes para mim, mas lembro-me de ter ficado particularmente atraído pela Princesa Leia. Ela era atraente de uma maneira estranha (aqueles coques!), porém muito diferente das outras beldades dos filmes de ação (como as

garotas de James Bond) que vinham alimentando os meus hormônios pré-adolescentes. Leia não agia da maneira como deveria agir. Dei comigo me identificando com ela até certo ponto — fazia sentido que ela preferisse pegar uma pistola *blaster* e fizesse alguma coisa com a sua vida em vez de ficar esperando que os personagens masculinos agissem. Tenho que acreditar que, quando fui exposto pela primeira vez aos princípios básicos do feminismo, eles fizeram muito mais sentido por causa de Leia.

O impacto inconsciente pode ter sido ainda maior. Em uma aula que eu ministrei junto a outro professor, eu falei sobre a Princesa Leia como um “ícone

quase feminista”. O meu colega sorriu e acrescentou: “Bem, é natural que você ache Leia um personagem interessante; afinal, você se casou com ela”. Embora eu tenha ficado momentaneamente aturdido, quando rapidamente comparei Leia com a minha esposa, ficou claro que ele estava certo.

Nem todas as minhas lembranças de *Guerra nas Estrelas* são positivas. No auge do meu fanatismo, peguei uma gripe e tive uma febre muito alta. Tive um sonho no qual eu estava na base de um tubo com gravidade invertida. Eu sabia que se eu pulasse para cima no tubo eu “cairia” para cima e bateria no teto que tinha o logotipo de *Guerra nas*

Estrelas. Um amigo estava tentando me impedir, mas mesmo assim eu insisti em pular. Acordei suando, gritando e desorientado. Aparentemente, as imagens do filme haviam penetrado na minha psique de maneiras que não eram inteiramente edificantes.

George Lucas se tornou uma importante figura para mim. Não creio que eu tivesse realmente pensado no “autor” de qualquer coisa antes disso. Os filmes, os livros e a música se apresentavam na sua forma pura, e eu gostava deles ou não gostava. Porém, depois de ler alguns artigos, compreendi que esse tal de Lucas era responsável por criar um mundo que eu adorava. Ele logo se tornou uma espécie de figura

mítica. Assim como Obi-Wan, ele havia escolhido compartilhar a sua sabedoria com mortais comuns. Fiquei eufórico ao pensar que *Guerra nas Estrelas* era uma pequena parte de uma série de nove histórias que ele iria lentamente revelar.[\[478\]](#) Essa promessa representou um fluxo contínuo de assombro e admiração que me sustentaria pelo resto da vida. À medida que o tempo foi passando, Lucas tornou-se menos sobre-humano, é claro, mas ele permaneceu uma figura interessante como artista, empresário e líder corporativo tentando equilibrar valores familiares, desapontamentos pessoais, um império da mídia e o legado de

Guerra nas Estrelas.

Em parte, a minha paixão por *Guerra nas Estrelas* se sustentou porque não estou sozinho na minha apreciação. A minha história é quase um clichê para os membros da Geração X. Quando entrevistei pessoas sobre os filmes que tinham causado um impacto significativo nelas, *Guerra nas Estrelas* veio à baila com mais frequência do que qualquer outro filme (tanto para os homens quanto para as mulheres). Em parte, essa experiência compartilhada pode ser explicada pelos temas bem-fundamentados que Lucas usou no filme. Ela não emergiu de um vácuo narrativo e cinematográfico. Os cineastas estavam recorrendo a técnicas usadas em filmes

de faroeste, dramas de suspense em série e em outros filmes de ação e aventura. O que era inovador a respeito do filme (os seus efeitos especiais de última geração, robôs engraçados, cenários no espaço cósmico, etc.) não era tão fundamental quanto os temas que estavam em operação em Hollywood e na imaginação humana muito antes da minha época.

No entanto *Guerra nas Estrelas* também pertencia bastante à sua época. Quando ele foi lançado no final da década de 1970, ele enviou uma ondulação por meio da cultura, mitigando um espírito americano perturbado pela era pós-Vietnã. *Guerra*

nas Estrelas sinalizou (causou?) uma tendência na qual o entretenimento americano convencional se tornou cada vez mais escapista e isolado da realidade. Também definiu o padrão para a comercialização dos filmes. Figuras de ação, cartões colecionáveis e emblemas em camisetas eram maneiras pelas quais meus amigos e eu tentávamos invocar as qualidades míticas na nossa vida cotidiana. O sucesso desse empreendimento obviamente inspirou a parceria entre o cinema e a comercialização que é tão predominante hoje em dia.

Ao longo dos anos, a minha obsessão esfriou e se tornou uma duradoura apreciação. As imagens continuam a

ressoar — Luke contemplando dois sóis se pondo simultaneamente; a decisiva confrontação com sabre a *laser* entre Darth Vader e Obi-Wan; Leia com um vestido branco brandindo uma pistola *blaster*; e assim por diante. À medida que entro na meia-idade, está claro que ideias a respeito da bondade, da intervenção divina, de homens e mulheres e muitas outras coisas se tornaram entrelaçadas com a minha personalidade, meus valores e minhas bases. Em um sentido genuíno, *Guerra nas Estrelas* é parte de quem eu sou.

Um apelo à interdisciplinaridade

Optei por incluir esta reflexão pessoal sobre *Guerra nas Estrelas* porque ela contém elementos de todos os capítulos deste livro. Há exemplos das interpretações apresentadas no Capítulo 2 — *Guerra nas Estrelas* como o triunfo do bem sobre o mal ou um bálsamo para as feridas culturais do Vietnã. E embora não haja profissionais de saúde mental na longínqua galáxia, o quanto a orientação de Obi-Wan de Luke está distante dos dedicados conselheiros discutidos no Capítulo 3? Os valores pessoais de Lucas penetram fundo na sobreposição entre os artistas e a sua

arte (Capítulo 4), enquanto o sucesso de *Guerra nas Estrelas*, tanto do ponto de vista do sucesso de bilheteria quanto da aclamação do público, é um fenômeno fascinante relacionado às preferências do público (Capítulo 5). O Capítulo 6 explora o aspecto narrativo e emocional do cinema, algo que vivenciei intensamente quando assisti ao filme pela primeira vez no cinema. Continuei a reavaliar e refletir sobre *Guerra nas Estrelas* ao longo dos anos (Capítulo 7), o que acabou tendo um impacto significativo na minha vida e desempenhou um papel no meu desenvolvimento pessoal (Capítulos 8 e 9).

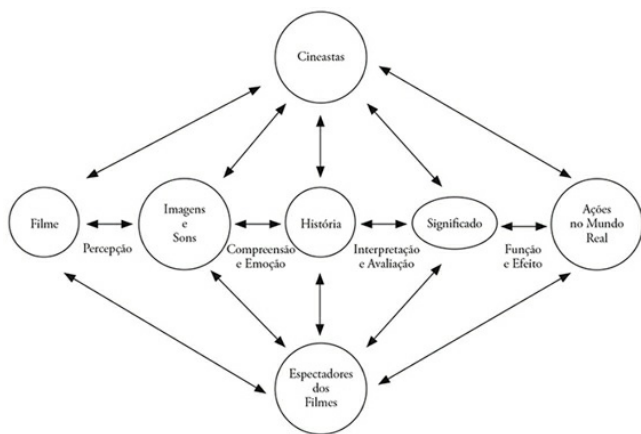


Figura 10.1 Atividade simbólica no filme (expandida).

A Figura 10.1[479] capta todas essas importantes dimensões simbólicas.

Todas essas dimensões são importantes, e todas estão interligadas. Embora os métodos de disciplinas

particulares tendam a se concentrar em um elemento de cada vez, espero que a abordagem interdisciplinar que usei neste livro demonstre as maneiras como essas peças se entrelaçam.[\[480\]](#)

- *Os espectadores interagem com os filmes.* Embora eu ache que *Guerra nas Estrelas* seja um grande filme, estou ciente de que existem pessoas que não se relacionam nem um pouco com ele. Alguns filmes nos impressionam em diferentes épocas da vida enquanto outros não. Assisti a *A Garota do Adeus* [*The Goodbye Girl*] pouco tempo depois de ter assistido a

Guerra nas Estrelas, mas não me lembro de nada a respeito do filme.[\[481\]](#) Ele simplesmente não tinha o que era necessário para inspirar um menino de 10 anos.

- *Os cineastas interagem com os seus filmes.* Eles escrevem diálogos, atuam e miram a câmera; isso tudo resulta em um filme. Não é qualquer cineasta que poderia ter feito *Guerra nas Estrelas*. Para isso foi preciso George Lucas e as suas preocupações pessoais (sem mencionar o mau humor de Harrison Ford para personificar

Han; a autoridade de James Earl Jones para dar voz a Vader; e a obsessão da equipe de efeitos pessoais por fazer um modelo da Estrela da Morte parecer do tamanho de uma lua).

- *Os espectadores interagem com os cineastas.* É na exibição de um filme que os cineastas e o público se encontram — não frente a frente, mas simbolicamente. Mesmo assim, esse relacionamento indireto é poderoso. Eu idolatrava Lucas, um homem que nunca conheci. Alguns fãs expressariam mais tarde raiva contra ele quando ele fez mudanças na franquia do

filme que eles adoravam. O próprio Lucas parece ter se tornado ambivalente com relação ao seu público: apreciador da adoração, porém na defensiva diante daqueles que queriam lhe dizer o que fazer.

Os diferentes níveis do processo psicológico no centro da Figura 10.1 interagem uns com os outros. O tema de superioridade da intuição sobre a racionalidade de *Guerra nas Estrelas* foi um estímulo para que eu confiasse na minha intuição. Vejo esse tema manifestado na cena em que Luke destrói a Estrela da Morte. No entanto, antes

que eu possa fazer essa interpretação, preciso entender o que está acontecendo tecnicamente na cena (certas tomadas da câmera têm a intenção de simular o ponto de vista subjetivo de Luke, e a voz que fala de “confiar na força” não vem de alguém sentado atrás de Luke, mas é uma interiorização da voz de Obi-Wan). E é claro que preciso ser capaz de ver o que está na tela.[\[482\]](#)

Todas as partes e todos os processos se encaixam. Quanto mais essa sobreposição for reconhecida (por exemplo, quanto mais os experimentalistas prestarem atenção à estética, e quanto mais os críticos levarem em consideração a experiência efetiva dos membros da audiência), mais

enriquecedor será qualquer estudo de psicologia e do cinema.

O cinema como arte

Ao lado da vantagem de examinar a psicologia do cinema a partir de múltiplas perspectivas, a minha outra mensagem é que os filmes são poderosos. Eles devem ser tratados com cuidado, mas o seu potencial positivo deve ser abraçado. Quero criar uma estrutura para uma abordagem psicológica dos filmes que ajude os leitores não apenas a entender os filmes, mas também a abraçá-los.

Vimos que a psicologia acadêmica tem se concentrado com frequência em como reagir aos perigos da mídia visual.[\[483\]](#) Incentivar a aprendizagem com relação à mídia (ensinar

conhecimentos sobre como interpretar criticamente e filtrar mensagens) é uma das reações mais comuns a esses perigos e é uma ideia cativante. No entanto às vezes ela é usada de uma maneira que parte do princípio de que os filmes são inerentemente tóxicos e que a única razão para interpretar adequadamente um filme é diluir a sua potência negativa.

Em outras ocasiões, a motivação para a aprendizagem com relação à mídia vai além de mitigar os efeitos negativos. O argumento para a alfabetização escrita se concentra nos benefícios para os cidadãos de uma sociedade democrática (ler os sinais de trânsito, entender as leis, participar de eleições e assim por

diante). O mesmo argumento é aplicado à mídia visual, que combina palavras, sons e imagens. Os defensores da aprendizagem com relação à mídia acreditam que um veículo como um filme é uma ferramenta que a sociedade moderna usa para se comunicar e se organizar, e que para funcionar de uma maneira eficiente e produtiva as pessoas devem saber como interpretar com exatidão a mídia.

Ainda está faltando algo nesta perspectiva. Ao examinar as qualidades simbólicas entrelaçadas dos filmes, dos cineastas e dos espectadores, podemos conceber os filmes como mais do que perigos e mais do que documentos

culturais que precisamos ser capazes de compreender. Afinal de contas, a palavra escrita permite que as pessoas façam mais do que copiar receitas e ler manuais de instruções; ela nos confere a habilidade de criar epopeias, romances e poesia. Os filmes educam e divertem, mas também são formas de poesia narrativa e visual. Eles podem ser perturbadores e belos e têm a capacidade de instruir e inspirar. Como toda arte, os filmes podem ser perigosos, mas também são uma dádiva — uma dádiva perigosa que é potencialmente destrutiva e potencialmente edificante.

Apêndice A

Especialistas em Saúde Mental nos Filmes de Maior Renda de Bilheteria, 1990-1999

<i>Título</i>	<i>Personagem</i>
<i>Ace Ventura: Pet Detective</i> <i>[Ace Ventura: Um Detetive Diferente]</i>	Dr. Handley
<i>Analyze This [Máfia no Divã]</i>	Dr. Ben Sobel, Jr.

<i>Analyze This</i>	Dr. Sobel, Sr.
<i>Armageddon [Armageddon]</i>	Psicólogo
<i>As Good As It Gets [Melhor É Impossível]</i>	Dr. Green
<i>Awakenings [Tempo de Despertar]</i>	Dr. Malcolm Sayer
<i>Awakenings</i>	Dr. Copeland
<i>Awakenings</i>	Enfermeira Costello
<i>Awakenings</i>	Dr. Peter Ingham
<i>Awakenings</i>	Anthony
<i>Awakenings</i>	Diretor do Hospital
<i>Basic Instinct [Instinto Selvagem]</i>	Dra. Elizabeth Garner
<i>Basic Instinct</i>	Dr. Lamott
<i>Basic Instinct</i>	Dr. Myron
<i>Basic Instinct</i>	Dr. McElwain
<i>Batman Forever [Batman]</i>	Dr. Chase

<i>Eternamente]</i>	Meridian
<i>Batman Forever</i>	Dr. Burton
<i>Casper</i>	Dr. James
<i>[Gasparzinho, o</i>	Harvey
<i>Fantasminha Camarada]</i>	
<i>Conspiracy Theory [Teoria</i>	Dr. Jonas
<i>da Conspiração]</i>	
<i>Die Hard with a Vengeance</i>	
<i>[Duro de Matar — A</i>	Dr. Fred Shiller
<i>Vingança]</i>	
<i>Dr. Doolittle [Dr. Doolittle]</i>	Dr. Blayne
<i>First Wives Club</i>	Dra. Leslie
<i>[O Clube das Desquitadas]</i>	Rosen
<i>Fried Green Tomatoes</i>	Terapeuta de
<i>[Tomates Verdes Fritos]</i>	Grupo
<i>Fried Green Tomatoes</i>	Instrutor de
	Assertividade
<i>The General's Daughter</i>	Elisabeth
<i>[A Filha do General]</i>	Campbell
<i>The General's Daughter</i>	Sarah Sunhill

<i>The General's Daughter</i>	Dr. Slezinger
<i>The General's Daughter</i>	Dr. Robert Moore
<i>Goldeneye [007 — Contra Goldeneye]</i>	Psicólogo
<i>Good Will Hunting [Gênio Indomável]</i>	Dr. Sean Maguire
<i>Good Will Hunting</i>	Hipnotizador
<i>Good Will Hunting</i>	Dr. Henry
<i>Groundhog Day [Feitiço do Tempo]</i>	Psicólogo
<i>Hot Shots [Top Gang — Ases Muito Loucos]</i>	Dr. Ramada Thompson
<i>Lethal Weapon 3 [Máquina Mortífera 3]</i>	Dra. Stephanie Wood
<i>Lethal Weapon 4 [Máquina Mortífera 4]</i>	Dra. Stephanie Wood
<i>Mrs. Doubtfire</i>	Srta. Selner
<i>Nine Months [Uma Babá]</i>	Samuel Faulkner

<i>Quase Perfeita</i>	
<i>Phenomenon [Fenômeno]</i>	Dr. Nierdorf
<i>The Santa Clause [Meu Papai É Noel]</i>	Dr. Neil Miller
<i>The Silence of the Lambs</i>	Dr. Hannibal
<i>[O Silêncio dos Inocentes]</i>	Lecter
<i>The Silence of the Lambs</i>	Dr. Frederick Chilton
<i>The Silence of the Lambs</i>	Clarice Starling
<i>The Silence of the Lambs</i>	Jack Crawford
<i>The Sixth Sense [O Sexto Sentido]</i>	Dr. Malcolm Crowe
<i>The Sixth Sense</i>	Dr. Hill
<i>Sleepless in Seattle</i>	Dr. Marsha
<i>[Sintonia de Amor]</i>	Fieldstone
<i>Space Jam [O Jogo do Século]</i>	Doc
<i>Star Trek: Generations</i>	
<i>[Jornada nas Estrelas: Generations]</i>	Deanna Troi

<i>Terminator 2</i> [O Exterminador do Futuro 2]	Dr. Silverman
<i>Terminator 2</i>	Douglas
<i>A Time to Kill</i>	Dr. Willard Bass
<i>A Time to Kill</i>	Dr. Rodeheaver
<i>There's Something About Mary</i> (Quem vai ficar com Mary?)	Terapeuta
<i>Twister [Tempo de Matar]</i>	Dra. Melissa Reeves
<i>What About Bob? [Nosso Querido Bob]</i>	Dr. Leo Marvin
<i>What About Bob?</i>	Dr. Carswill
<i>What About Bob?</i>	Dr. Tomsy

Nota: Cada um desses filmes estava entre os 20 maiores sucessos de bilheteria no ano em que foi distribuído para os cinemas.

* *The Prince of Tides* (1991) [*O Príncipe das Marés*] foi um filme de grande sucesso, com uma especialista em saúde mental, a doutora Susan Lowenstein, como a personagem principal. Ele não foi incluído nesta lista porque foi um desses raros filmes que obtiveram uma parte significativa da sua receita de bilheteria em dois anos diferentes e subsequentemente não apareceu entre os 20 maiores sucessos de bilheteria em nenhum dos dois anos. Por conseguinte, ele não foi captado pelo método de amostragem, embora esteja claramente relacionado aos outros filmes da lista.

Adaptado de Dine Young, S., Boester, A., Whitt, M.T. e Stevens, M. (2008). Motivação de personagem na representação de profissionais de saúde mental nos filmes populares. *Mass Communication and Society*, 11(1), 82-99.

Apêndice B

Três Listas dos 50

Filmes Mais

Aclamados[\[484\]](#)[\[485\]](#)[\[486\]](#)

Filmes de Maior Sucesso de Bilheteria* (Com valores corrigidos)	Os Maiores Filmes Americanos do AFI** (American Film Institute)	Filmes Mais Votados pelos Usuários do IMBD.com (Internet Movie Database)
--	--	---

- | | | |
|----------------------------------|------------------------|-----------------------------|
| 1. Gone With the Wind (1939) [E] | 1. Citizen Kane (1941) | 1. The Shawshank Redemption |
|----------------------------------|------------------------|-----------------------------|

	o Vento Levou]		[Cidadão Kane]		(1994) [Um Sonho de Liberdade]
2.	Star Wars: Episode IV – A New Hope (1977) [Guerra nas Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança]	2.	The Godfather (1972) [O Poderoso Chefão]	2.	The Godfather (1972) [O Poderoso Chefão]
3.	The Sound of Music (1965) [A Noviça Rebelde]	3.	Casablanca (1942) [Casablanca]	3.	The Godfather Part II (1974) [O Poderoso Chefão: Parte II]
4.	E.T. The Extra-Terrestrial (1982) [E.T. O Extra-Terrestre]	4.	Raging Bull (1980) [Touro Indomável]	4.	The Good, the Bad and the Ugly (1966) [Três Homens em Conflito]

5.	The Ten Commandments (1956) [Os Dez Mandamentos]	5.	Singin' in the Rain (1952) [Cantando na Chuva]	5.	Pulp Fiction (1994) [Pulp Fiction: Tempo de Violência]
6.	Titanic (1997) [Titanic]	6.	Gone With the Wind (1939) [E o Vento Levou]	6.	Schindler's List (1993) [A Lista de Schindler]
7.	Jaws (1975) [Tubarão]	7.	Lawrence of Arabia (1962) [Lawrence da Arábia]	7.	12 Angry Men (1957) [Doze Homens e uma Sentença]
8.	Doctor Zhivago (1965) [Doutor Jivago]	8.	Schindler's List (1993) [A Lista de Schindler]	8.	Inception (2010) [A Origem]
9.	The Exorcist (1973)	9.	Vertigo (1958) [Um Corpo que Mora no Mar]	9.	One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)

[O Exorcista]

que Cai]

[Um Estr
no Ninho]

10. Snow White
and the Seven
Dwarfs (1937)
[Branca de
Neve e os Sete
Anões]

10. The Wizard
of Oz
(1939)
[O Mágico
de Oz]

10. The Dark
Knight
(2008)
[O Cavale
das Treva

11. 101 Dalmatians
(1961)
[Os 101
Dálmatas]

11. City Lights
(1931)
[Luzes da
Cidade]

11. Star Wars
Episode V
The Empi
Strikes Ba
(1980) [G
nas Estrel
Episódio V
O Império
Contra-A

12. Star Wars:
Episode V —
The Empire
Strikes Back
(1980) [Guerra

12. The
Searchers
(1956)

12. The Lord
the Rings:
The Retu
the King
(2003) [O

	nas Estrelas: Episódio V — O Império Contra- -Ataca]	[Rastros de Ódio]	Senhor de Anéis: O Retorno do Rei]
13.	Ben-Hur (1959) [Ben-Hur]	13. Star Wars (1977) [Guerra nas Estrelas]	13. Seven Samurai (1954) [Os Sete Samurais]
14.	Avatar (2009) [Avatar]	14. Psycho (1960) [Psicose]	14. Fight Club (1999) [Clube da Luta]
15.	Star Wars: Episode VI — Return of the Jedi (1983) [Guerra nas Estrelas: Episódio VI — O Retorno de Jedi]	15. 2001: A Space Odyssey (1968) [2001: Uma Odisseia no Espaço]	15. Goodfellas (1990) [Os Bons Companheiros]
			16. Star Wars

16. The Sting (1973) [Golpe de Mestre]	16. Sunset Blvd. (1950) [Crepúsculo dos Deuses]	Episode I A New Hope (1977) [G nas Estrel Episódio I Uma Nov Esperança]
17. Raiders of the Lost Ark (1981) [Os Caçadores da Arca Perdida]	17. The Graduate (1967) [A Primeira Noite de um Homem]	17. Casablanca (1942) [Casablan]
18. Jurassic Park (1993) [Parque dos Dinossauros]	18. The General (1927) [A General]	18. City of God (2002) [Cidade d Deus]
19. The Graduate (1967) [A Primeira]	19. On the Waterfront (1954)	19. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001) [O

Noite de um
Homem]

[Sindicato de
Ladrões]

Senhor de
Anéis: A
Sociedade
Anel]

20. Star Wars:
Episode I —
The Phantom
Menace (1999)
[Guerra nas
Estrelas:
Episódio I — A
Ameaça
Fantasma]

20. It's a
Wonderful
Life (1946)
[A Felicidade
Não Se
Compra]

20. Once Upon
Time in the
West (1968)
[Era uma
vez no Oeste]

21. Fantasia (1940)
[Fantasia]

21. Chinatown
(1974)
[Chinatown]

21. Rear Window
(1954)
[Janela
Indiscreta]

22. The Godfather
(1972)
[O Poderoso
Chefão]

22. Some Like It
Hot (1959)
[Quanto
Mais Quente
Melhor]

22. Raiders of
the Lost Ark
(1981) [O
Caçador de
Arca Perdida]

23. Forrest Gump (1994) [Forrest Gump — O Contador de Histórias]	23. The Grapes of Wrath (1940) [As Vinhas da Ira]	23. The Matrix (1999) [Matrix]
24. Mary Poppins (1964) [Mary Poppins]	24. E.T. The Extra-Terrestrial (1982) [E.T. O Extra-Terrestre]	24. Psycho (1960) [Psicose]
25. The Lion King (1994) [O Rei Leão]	25. To Kill a Mockingbird (1962) [O Sol É para Todos]	25. The Usual Suspects (1995) [Os Suspeitos]
26. Grease (1978) [Nos Tempos da Brilhantina]	26. Mr. Smith Goes to Washington (1939) [A Mulher Faz o	26. The Silence of the Lambs (1991) [O Silêncio dos Inocentes]

Homem]

- | | | |
|--|--|---|
| 27. Thunderball (1965)
[007 Contra a Chantagem Atômica] | 27. High Noon (1952)
[Matar ou Morrer] | 27. Se7en (1997)
[Os Sete Crimes Capitais / Seven — Sete Peças Capitais] |
| 28. The Dark Knight (2008)
[Batman: O Cavaleiro das Trevas] | 28. All About Eve (1950)
[A Malvada] | 28. It's a Wonderful Life (1946)
[Felizidade Se Compr] |
| 29. The Jungle Book (1967)
[Mogli — O Menino Lobo] | 29. Double Indemnity (1944)
[Pacto de Sangue] | 29. Memento (2000)
[Amnésia] |
| 30. Sleeping Beauty (1959) —
[A Bela] | 30. Apocalypse (1979) | 30. The Lord of the Rings: The Two Towers (2002) [O |

Adormecida]	[Apocalypse]	Senhor de Anéis: As Duas Tor
31. Shrek 2 (2004) [Shrek 2]	31. The Maltese Falcon (1941) [Relíquia Macabra]	31. Sunset Bl (1950) [Crepúscu dos Deuse
32. Ghostbusters (1984) [Os Caça-Fantasmas]	32. The Godfather Part II (1974) [O Poderoso Chefão Parte II]	32. Toy Story (2010) [To Story 3 — Mundo de Aventuras
33. Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969) [Butch Cassidy]	33. One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975) [Um Estranho no Ninho]	33. Forrest G (1994) [Fo Gump — Contador Histórias]

34. Love Story (1970) [Love Story — Uma História de Amor]	34. Snow White and the Seven Dwarfs (1937) [Branca de Neve e os Sete Anões]	34. Leon: The Professional (1994) [O Profissional]
35. Spider-Man (2002) [Homem- Aranha]	35. Annie Hall (1977) [Noivo Neurótico, Noiva Nervosa]	35. Dr. Strangelove How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964) [Dr. Fantástico]
36. Independence Day (1996) [Independence Day]	36. The Bridge on the River Kwai (1957) [A Ponte do Rio Kwai]	36. Apocalypse Now (1979) [Apocalypse Now]

37. Home Alone (1990) [Esqueceram de mim]	37. The Best Years of Our Lives (1946) [Os Melhores Anos de Nossas Vidas]	37. Citizen Kane (1941) [Cidadão Kane]
38. Pinocchio (1940) — [Pinóquio]	38. The Treasure of the Sierra Madre (1948) [O Tesouro de Sierra Madre]	38. American History X (1998) [A Outra História American]
39. Cleopatra (1963) [Cleópatra]	39. Dr. Strangelove (1964) [Dr. Fantástico]	39. North by Northwest (1959) [In Internacional]
40. Beverly Hills Cop (1984)	40. The Sound of Music (1965)	40. American Beauty (1999)

41. [Um Tira da Pesada] Goldfinger (1964) — [007 Contra Goldfinger]	[A Noviça Rebelde] 41. King Kong (1933) [King Kong]	[Beleza American 41. Taxi Driver (1976) [Taxi Driver]
42. Airport (1970) — [Aeroporto]	42. Bonnie and Clyde (1967) [Bonnie e Clyde: Uma Rajada de Balas]	42. Terminator Judgment (1991) [O Exterminador do Futuro: O Julgamento Final]
43. American Graffiti (1973) [American Graffiti — Loucuras de Verão]	43. Midnight Cowboy (1969) [Perdidos na Noite]	43. Saving Private Ryan (1998) [O Resgate do Soldado Ryan]
44. The Robe (1953) [O Manto]	44. The Philadelphia Story (1940) [Núpcias de Filadélfia]	44. Alien (1979) [Alien, o 8º Passageiro]

	Sagrado]	Escândalos]	
45. Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (2006) [Piratas do Caribe — O Baú da Morte]		45. Shane (1953) [Os Brutos Também Amam]	45. Vertigo (1958) [Um Coração Que Cai]
46. Around the World in 80 Days (1956) [A Volta ao Mundo em 80 Dias]		46. It Happened One Night (1934) [Aconteceu Naquela Noite]	46. Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001) [O Fabuloso Destino d'Amélie Poulain]
47. Bambi (1942) [Bambi]		47. A Streetcar Named Desire (1951) [Uma Rua Chamada Pecado]	47. Spirited Away (2001) [A Viagem de Chihiro]

48. Blazing Saddles (1974) [Banzé no Oeste]	48. Rear Window (1954) [Janela Indiscreta]	48. The Shining (1980) [O Iluminado]
49. Batman (1989) [Batman]	49. Intolerance (1916) [Intolerância]	49. WALL-E (2008) [WALL-E]
50. The Bells of St. Mary's (1945) [Os Sinos de Santa Maria]	50. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001) [Senhor dos Anéis — A Sociedade do Anel]	50. Paths of Glory (1957) [Glória Feita Sangue]

Apêndice C

Cenas Emocionantes de Filmes

<i>Emoção</i>	<i>Filme</i>	<i>Cena</i>
<i>Divertimento</i>	<i>When Harry Met Sally [Feitos Um para o Outro]</i> <i>Robin Williams,</i> <i>Live</i>	Discussão sobre orgasmo em café Cena cômica Cena cômica
	<i>Bill Crosby,</i> <i>Himself</i> <i>Whose Line is it Anyway?</i>	Número de comédia com mãos sobressalentes
	<i>The Bodyguard [O Guarda-Costas]</i>	Cena de intimidação

<i>Raiva</i>	<i>Cry Freedom [Um Grito de Liberdade]</i>	A polícia age com violência contra manifestantes
	<i>Pink Flamingos [Pink Flamingos]</i>	Uma pessoa come as fezes de um cachorro
<i>Repulsa</i>	<i>Amputation [Filme de Curta-Metragem]</i>	Amputação de um braço
	<i>Foot Surgery [Filme de Curta-Metragem]</i>	Cirurgia realizada em um pé
	<i>The Shining [O Iluminado]</i>	Menino brincando em um corredor
<i>Medo</i>	<i>The Silence of the Lambs [O Silêncio dos Inocentes]</i>	Cena de perseguição em um porão
	<i>Abstract Shapes [Filme de Curta-Metragem]</i>	Proteção de tela
<i>Neutra</i>	<i>Alaska's Wild</i>	ScreenPeace Verão em Denali

	<i>Denali [Filme de Curta-Metragem]</i>	
<i>Tristeza</i>	<i>The Champ [O Campeão]</i>	Menino ao lado do pai agonizando
	<i>The Lion King [O Rei Leão]</i>	Filho ao lado do pai morto
	<i>Return to Me [Feitiço do Coração]</i>	Cachorro e homem depois da morte da esposa
<i>Surpresa</i>	<i>Capricorn One [Capricórnio Um]</i>	Agentes irrompem pela porta
	<i>Sea of Love [Vítimas de uma Paixão]</i>	Homem se assusta com pombo

Adaptação de material do capítulo “Emotion elicitation using film” de autoria de Rotternberg, Ray e Gross (páginas 9-28) em *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*, organizado por James Coan e John Alien (2007). (Reproduzido com autorização da Oxford University Press, Inc.)

Apêndice D

Filmes Terapêuticos

<i>Questão terapêutica</i>	<i>Exemplos</i>
Abuso	<i>This Boy's Life</i> (1993) [<i>O Despertar de um Homem</i>]
Adolescência	<i>Breaking Away</i> (1979) [<i>O Vencedor / Correndo pela Vitória</i>]
Adoção e Custódia	<i>Losing Isaiah</i> (1995) [<i>O Destino de uma Vida</i>]
Envelhecimento	<i>Strangers in Good Company</i> (1990) [<i>Na Companhia de Estranhos</i>]

Doença Crônica	<i>Philadelphia</i> (1994) [<i>Filadélfia</i>]
Compromisso	<i>High Fidelity</i> (2000) [<i>Alta Fidelidade</i>]
Comunicação e Resolução de Conflitos	<i>The Story of Us</i> (1999) [<i>A História de Nós Dois</i>]
Morte	<i>My Life</i> (1993) [<i>Minha Vida</i>]
Divórcio	<i>Kramer vs. Kramer</i> (1979) [<i>Kramer vs. Kramer</i>]
Disbúrbios Emocionais	<i>Dead Poets Society</i> (1989) [<i>Sociedade dos Poetas Mortos</i>]
Problemas com a Família	<i>Like Water for Chocolate</i> (1993) [<i>Como Água para Chocolate</i>]
Sistemas de Apoio	<i>Steel Magnolias</i> (1989) [<i>Flores de Aço</i>]

Dor pela Perda de um Ente Querido	<i>Ordinary People</i> (1980) <i>[Gente como a Gente]</i>
Inspiração	<i>The Shawshank Redemption</i> (1994) <i>[Um Sonho de Liberdade]</i>
Relacionamentos Íntimos	<i>About Last Night</i> (1986) <i>[Sobre Ontem à Noite]</i>
Casamento	<i>The Four Seasons</i> (1981) <i>[As Quatro Estações do Ano]</i>
Problemas Femininos	<i>How to Make American Quilt</i> (1995) <i>[Colcha de Retalhos]</i>
Relacionamentos entre Pais e Filhos	<i>Searching for Bobby Fischer</i> (1993) <i>[Lances Inocentes]</i>
Famílias Misturadas	<i>Fly Away Home</i> (1996) <i>[Voando para Casa]</i>

Abuso de substâncias tóxicas	<i>When a Man Loves a Woman</i> (1994) [<i>Quando um Homem Ama uma Mulher</i>]
Valores e Ética	<i>Shortcuts</i> (1993) [<i>Short Cuts — Cenas da Vida</i>]

Adaptado de Hesley, J.W. e Hesley, J.G. (2001). *Rent Two Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy* (2ª edição). Nova York: John Wiley & Sons. (Reproduzido com permissão de John Wiley & Sons, Inc.)

Bibliografia

- Alexander, M., Lenahan, P. e Pavlov, A. (2005) *Cinemeducation: A Comprehensive Guide to using Film in Medical Education*. Radcliffe, Oxford.
- Allport, G. (1965) *Letters from Jenny*. Harcourt Brace, Nova York, NY.
- Althusser, L. (1977) *For Marx*. New Left Books, Londres.
- American Film Institute. (2007) *AFI's 100 Years... 100 Movies-10th Anniversary Edition*. Disponível em <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (acessado em 13 de abril de 2011).
- American Psychiatric Association. (2000) *Diagnostic and Statistical Manual of the Mental Disorders*, 4^a edição, texto rev./DSM-IV. APA, Washington, D.C.

Anderson, D.R., Fite, K.V., Petrovich, N. e Hirsch, J. (2006) Cortical activation while watching video montage: An fMRI study [Ativação cortical ao assistir à montagem de um vídeo: um estudo de imagem por ressonância magnética funcional]. *Media Psychology*, **8**, 7–24.

Anderson, J.A. (1998) Qualitative approaches to the study of the media: Theory and methods of hermeneutic empiricism [Abordagens qualitativas do estudo da mídia: teoria e métodos do empirismo hermenêutico], in *Research Paradigms, Television, and Social Behavior* (orgs. J.K. Asaman e G.L. Berry). Sage, Thousand Oaks CA, páginas 205–268.

Anderson, J.D. (1996) *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press Carbondale, IL.

Andrew, J.D. (1976) *The Major Film*

Theories: An Introduction. Oxford University Press, Londres.

Ang, I. (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination.* Methuen, Nova York, NY.

Aristotle [Aristóteles] (1967) *Poetics.* University of Michigan Press, Ann Arbor, MI.

Arnheim, R. (1957) *Film as Art.* University of California Press, Berkeley, CA.

Austin, B.A. (1981) Portrait of a cult film audience [Retrato da audiência de um filme cult] : *The Rocky Horror Picture Show. Journal of Communication*, **31** (2), 43–54.

Austin, B.A. (1989) *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences.* Wadsworth, Belmont, CA.

Ballon, B. e Leszcz, M. (2007) Horror films Tales to master terror or shapers of trauma? [Filmes de horror: narrativas para dominar o terror ou formadoras do trauma?] *American*

Journal of Psychotherapy, **61** (2), 211–230.

Bandura, A. (2009) Social cognitive theory of mass communication [Teoria cognitiva social da comunicação de massa], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver) Routledge, Taylor and Francis, Nova York, NY, páginas 94–124.

Bandura, A., Ross, D. e Ross, S.A. (1963) Imitation of film-mediated aggressive models [Imitação de modelos agressivos mediados por filmes]. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, **66** (1), 3–11.

Banerjee, S.C., Greene, K., Krcmar, M. Bagdasarov, Z. e Ruginyte, D. (2008) The role of gender and sensation seeking in film choice: Exploring mood and arousal [O papel do gênero e da busca de sensações na escolha dos filmes: investigando a disposição de ânimo e a excitação]. *Journal*

of Media Psychology, **20** (3), 97–105.

Barsam, R. e Monahan, D. (2010) *Looking at Movies: An Introduction to Film*, 3ª edição. W.W. Norton, Nova York, NY.

Baum, L.L. (F.) (2008) *The Wizard of Oz*. Puffin Books, Londres.

Baxter, J. (1999) *Woody Allen: A Biography*. Carroll & Graf, Nova York, NY.

Bazin, A. (1967) *What is Cinema?* University of California Press, Los Angeles, CA.

Berg-Cross, L., Jennings, P. e Baruch, R. (1990) Cinematherapy: Theory and application [Cinematerapia: teoria e aplicação]. *Psychotherapy in Private Practice*, **8** (1), 135–156.

Bertolucci, B., Shaw, F. e Mawson, C. (2003) The inner and outer worlds of the filmmaker's temporary social structure [Os mundos interior e exterior da estrutura social temporária do cineasta], in *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic*

Reflections on European Cinema (org. A. Sabbadini), Brunner-Routledge, Nova York, NY, páginas 19–34.

Bettelheim, B. (1975) *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Random House, Nova York.

Bischoff, R.J. e Reiter, A.D. (1999) The role of gender in the presentation of mental health clinicians in the movies: Implications for clinical practice [O papel do gênero na apresentação dos clínicos de saúde mental no cinema: implicações para a prática clínica]. *Psychotherapy*, **36** (2), 180–189.

Bjorkman, S. (org.) (1994) *Woody Allen on Woody Allen*. Grove Press, Nova York, NY.

Bleich, D. (1978) *Subjective Criticism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Bloch, R. (1989) *Psycho*. Tor Books, Nova York, NY.

Block, J.J. (2007) Lesson from Columbine

Virtual and real rage [Lição de Colombine: fúria virtual e real]. *American Journal of Forensic Psychiatry*, **28** (2) 5–33.

Blumer, H. (1933) *Movies and Conduct*. Macmillan, Nova York, NY.

Blumer, H. e Hauser, P.M. (1933) *Movies, Delinquency, and Crime*. Macmillan, Nova York, NY.

Blumler, J.G. e Katz, E. (1974) *The Uses of Mass Communications: Current Perspectives on Gratifications Research*. Sage, Beverly Hills, CA.

Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Bordwell, D. (1989a) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Bordwell, D. (1989b) A case for cognitivism [Em defesa do cognitivismo]. *Iris*, **9**, 11–40.

Bordwell, D. e Carroll, N. (orgs.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Bordwell, D., Staiger, J. e Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, Nova York, NY.

Bozzuto, J.C. (1975) Cinematic neurosis following *The Exorcist*: Report of four cases [Neurose cinematográfica depois de *O Exorcista*: relato de quatro casos]. *Journal of Nervous and Mental Disease*, **161** (1), 43–48.

Brandell, J.R. (2004) *Celluloid Couches, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies*. State University of New York Press, Albany, NY.

Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, Londres.

- Breuer, J. e Freud, S. (1957) *Studies on Hysteria*. Basic Books, Nova York, NY.
- Brummett, B. (1985) Electronic literature as equipment for living: Haunted house films [Literatura eletrônica como equipamento para viver: filmes de casas mal-assombradas]. *Critical Studies in Mass Communication*, **2**, 247–261.
- Bruner, J. (1986) *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bruner, J. (1990) *Acts of Meaning*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bryant, J. e Oliver, M.B. (orgs.) (2009) *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição. Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY.
- Bryant, J. e Vorderer, P. (orgs.) (2006) *Psychology of Entertainment*. Lawrence Erlbaum, Nova York, NY.
- Bryant, J. e Zillmann, D. (orgs.) (1991)

Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Bryant, J. e Zillmann, D. (2009) A retrospective and prospective look at media effects [Um exame retrospectivo e prospectivo dos efeitos da mídia], in *The Sage Handbook of Media Processes and Effects* (orgs. R.L. Nabi e M.B. Oliver) Sage, Thousand Oaks, CA, páginas 9–18.

Burke, K. (1966) *Language as Symbolic Action.* University of California Press, Berkeley, CA.

Burke, K. (1973) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* University of California Press, Berkeley, CA.

Burke, K. (1984) *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*, 3ª edição. University of California Press, Berkeley, CA.

Busselle, R. e Crandall, H. (2002) Television viewing and perception about race differences in socioeconomic success [A atividade de assistir à televisão e o ponto de vista a respeito das diferenças de raça no sucesso socioeconômico]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **46** (2), 265–282.

Camp, M.E., Webster, C.R., Coverdale, T.R. Coverdale, J.H. e Nairn, R. (2010) The Joker: A dark night for depictions of mental illness [O Joker: uma noite escura para representações da doença mental]. *Academic Psychiatry*, **34** (2), 145–149.

Campbell, J. (1968) *The Hero with a Thousand Faces*.[\[487\]](#) Princeton University Press, Princeton, NJ.

Cantor, J. (1998) *‘Mommy I’m Scared’: How TV and Movies Frighten Children and What We Can Do To Protect Them*. Harcourt Brace, Orlando, FL.

Cantor, J. (2009) Fright reactions to mass media [Reações de medo aos meios de comunicação de massa], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver) Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 287–303.

Cantor, J. e Omdahl, B.L. (1999) Children's acceptance of safety guidelines after exposure to televised dramas depicting accidents. [Aceitação por parte das crianças das normas de procedimento de segurança depois de serem expostas a acontecimentos dramáticos retratados na televisão]. *Western Journal of Communication*, **63** (1), 57–71.

Cantor, J., Wilson, B.J. e Hoffner, C. (1986) Emotional responses to a televised nuclear holocaust film. [Reações emocionais a um filme de holocausto nuclear]. *Communication Research*, **13** (2), 257–277.

Carroll, N. (1988) *Mystifying Movies: Fads*

and Fallacies in Contemporary Film Theory. Columbia University Press, New York, NY.

Carroll, N. (1999) Film, emotion, and genre [Filme, emoção e gênero], in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (orgs. C. Plantinga e G.M. Smith), John Hopkins University Press, Baltimore, MD, páginas 21–47.

Casetti, F. (1999) *Theories of Cinema: 1945–1995*. University of Texas Press, Austin, TX.

Cassirer, E. (1955–1957) *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. 1–3. Yale University Press, New Haven, CT.

Centerwall, B.S. (1993) Television and violent crime [A televisão e o crime violento]. *Public Interest*, **111**, 56–70.

Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

Cocks, G. (1991) Bringing the Holocaust

home: The Freudian dynamics of Kubrick's 'The Shining' [Levando o Holocausto para casa: a dinâmica freudiana de 'O Iluminado' de Kubrick]. *Psychoanalytic Review*, **78** (1), 103–125.

Cohen, A.J. (2004) Woody Allen and Freud [Woody Allen e Freud], in *Celluloid Couches, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies* (org. J.R. Brandell), State University of New York Press, Albany, NY, páginas 127–146.

Cohen-Shalev, A. e Raz, A. (2008) Poetry of unadulterated imagination: The late style of Akira Kurosawa [Poesia de imaginação inalterada]. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, **2** (1), 34–41.

Cole, M. (1996) *Cultural Psychology: A Once and Future Discipline*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Collins, R.L., Elliott, M.N., Berry, S.H.

- Kanouse, D.E., Kunkel, D., Hunter, S.B. e Miu, A. (2004) Watching sex on television predicts adolescent initiation of sexual behavior [Assistir a cenas de sexo na televisão predetermina a iniciação do comportamento sexual do adolescente]. *Pediatrics*, **114** (3), 280–289.
- Corliss, R. (31 de agosto de 1992) Scenes from a break up [Cenas de uma separação]. *Time*, 54–58.
- Cowan, G., Lee, C., Levy, D. e Snyder, D. (1988) Dominance and inequality in X-rated videocassettes [Dominância e desigualdade nos vídeos com classificação X]. *Psychology of Women Quarterly*, **12**, 299–311.
- Coyne, S. e Whitehead, E. (2008) Indirect aggression in animated Disney films [Agressão indireta nos filmes animados da Disney]. *Journal of Communication*, **58**, 382–395.

- Crews, F. (1995) *The Memory Wars*. The New York Review of Books, Nova York, NY.
- Csikszentmihalyi, M. (1997) *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life*. Basic Books, Nova York, NY.
- D'Arminio, A. (22/29 de abril de 2011) Harry Potter and the Deathly Hallows, Part I [Harry Potter e as Relíquias da Morte, Parte II]. *Entertainment Weekly*, 26–30.
- Davis, G. (2008) *Praising it New: The Best of the New Criticism*. Swallow Press, Athens, OH.
- Diamond, D., Wrye, H. e Sabbadini, A. (2007) Prologue [Prólogo] *Psychoanalytic Inquiry*, **27** (4), 367–380.
- Dine Young, S. (1996) *Movies as Equipment for Living: Symbolic Action in the Viewing of Film* (dissertação de doutorado não publicada). Clark University, Worcester, MA.

Dine Young, S. (2000) Movies as equipment for living: A developmental analysis of the importance of film in everyday life [O cinema como um equipamento para a vida: uma análise de desenvolvimento da importância dos filmes na vida cotidiana]. *Critical Studies in Media Communication*, **17** (4), 447–468.

Dine Young, S., Boester, A., Whitt, M.T. e Stevens, M. (2008) Character motivation in the representations of mental health professionals in popular film [Motivação do personagem na representação dos profissionais de saúde mental nos filmes populares]. *Mass Communication and Society*, **11** (1), 82–99.

Domino, G. (1983) Impact of the film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* on the attitudes towards mental illness [O impacto do filme *Um Estranho no Ninho* nas atitudes em relação à doença mental].

- Psychological Reports*, **53**, 179–182.
- Dyer, R. (1998) *Stars*. British Film Institute, Londres.
- Dylan, B. e Shepard, S. (1986) *Brownsville Girl. On Knocked Out Loaded* [CD]. Columbia, Nova York, NY.
- Eber, M. e O'Brien, J. (1982) Psychotherapy in the movies [Psicoterapia no cinema]. *Psychotherapy: Theory, Research, and Practice*, **19** (1), 116–120.
- Ebert, R. (1986) *Roger Ebert's Movie Home Companion 1987 Edition*. Andrews, McMeel and Parker, Kansas City, MO.
- Edelson, M. (1993) Telling and enacting stories in psychoanalysis and psychotherapy: Implications for teaching psychotherapy [Contando e representando histórias na psicanálise e na psicoterapia: implicações para o ensino da psicoterapia]. *Psychoanalytic Study of the Child*, **48**, 293–325.

Ekman, P. (2007) *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, 2ª edição. Owl Books, Nova York, NY.

Elms, A.C. (1994) *Uncovering Lives: The Uneasy Alliance of Biography and Psychology*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Elms, A.C. (2005) Freud as Leonardo: Why the first psychobiography went wrong [Freud como Leonardo: por que a primeira psicobiografia saiu errada], *In Handbook of Psychobiography* (org. W.T. Schultz), Oxford University Press, Nova York, NY, páginas 210–222.

Erikson, E.H. (1962) *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*. W.W. Norton, Nova York, NY.

Eron, L.D. (1963) Relationship of TV viewing habits and aggressive behavior in children [O relacionamento entre os hábitos de assistir à

televisão e o comportamento agressivo nas crianças]. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, **67** (2), 193–196.

Farber, S. e Green, M. (1993) *Hollywood on the Couch: A Candid Look at the Overheated Love Affair between Psychiatrists and Moviemakers*. William Morrow, Nova York.

Fisch, S.M. (2009) Educational television and interactive media for children: Effects on academic knowledge, skills, and attitudes [A televisão educativa e a mídia interativa para as crianças: efeitos sobre o conhecimento acadêmico, as habilidades e as atitudes], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis Group, Nova York, NY, páginas 402–435.

Fischhoff, S., Dimopoulos, A., Nguyen, F. e Gordon, R. (2002–2003) Favorite movie monsters and their psychological appeal

[Monstros favoritos do cinema e a sua atratividade psicológica]. *Imagination, Cognition, and Personality*, **22** (4), 401–426.

Fiske, J. (1989) *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman, Boston, MA.

Fivush, R. e Haden, C.A. (2003) *Autobiographical Memory and Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Fleming, M. e Manvell, R. (1985) *Images of Madness: The Portrayals of Insanity in the Feature Film*. Associated University Presses, Cranbury, NJ.

Forrester, J. (1998) *Dispatches from the Freud Wars: Psychoanalysis and its Passions*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Fournier, G. (2007) *Thelma & Louise and Women in Hollywood*. McFarland,

Jefferson, NC.

Freedberg, D. (1989) *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

Freedman, J.L. (2002) *Media Violence and its Effect on Aggression: Assessing the Scientific Evidence*. University of Toronto Press, Toronto.

Freud, S. (1955) The Uncanny [O Estranho] in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 17 (org. J. Strachey), Hogarth Press, Londres, páginas 217–256.

Freud, S. (1957) Leonardo da Vinci and a memory of his childhood [Leonardo da Vinci e uma memória da sua infância], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 6 (org. J. Strachey), Hogarth Press, Londres, páginas 63–137.

Freud, S. (1959) Creative writers and day-dreaming [Os escritores criativos e o devaneio], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 9 (org. J. Strachey), Hogarth Press, Londres, páginas 143–153.

Freud, S. (1960a) *Jokes and their Relation to the Unconscious*. W.W. Norton, Nova York, NY.

Freud, S. (1960b) *The Ego and the Id*: W.W. Norton, Nova York, NY.

Fuller, K.H. (1996) *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.

Gabbard, G.O. (2001) Psychotherapy in Hollywood cinema [A psicoterapia nos filmes de Hollywood]. *Australasian Psychiatry*, 9 (4), 365–369.

Gabbard, G.O. e Gabbard, K. (1999) *Psychiatry and the Cinema*, 2ª edição, American

Psychiatric Press, Washington, DC.

Gentile, D.A. (2003) *Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals*. Praeger, Westport, CT.

Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. Signorielli, N. e Shanahan, J. (2002) Growing Up with television: Cultivation processes [Sendo criado com a televisão: processos de refinamento], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 2ª edição (orgs. J. Bryant e D. Zillmann) Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ, páginas 43–67.

Giles, D. (2003) *Media Psychology*. Routledge, Taylor and Francis, Nova York, NY.

Gladstein, G.A. e Feldstein, J.C. (1983) Using film to increase counselor empathetic experiences [Usando os filmes para aumentar as experiências empáticas com o orientador psicológico]. *Counselor*

Education and Supervision, **23** (2), 125–131.

Gladwell, M. (2005) *Blink: The Power of Thinking Without Thinking*. Little, Brown, Nova York, NY.

Gladwell, M. (2008) *Outliers: The Story of Success*. Little, Brown, Nova York, NY.

Glantz, S.A., Kacirk, K.W. e McCulloch, C (2004) Back to the future: Smoking in movies in 2002 compared with 1950 levels [De volta para o futuro: o fumo nos filmes em comparação com os níveis de 1950]. *American Journal of Public Health*, **94** (2), 261–262.

Grace, M. (2006) *Reel Fulfillment: A 12-Step Plan for Transforming your Life through Movies*. McGraw-Hill, Nova York, NY.

Granello, D.H., Pauley, P.S. e Carmichael, A (1999) Relationship of the media to attitudes toward people with mental illness [O relacionamento da mídia com a atitude

em relação às pessoas com doenças mentais]. *Journal of Humanistic Counseling, Education, and Development*, **38** (2), 98–110.

Gray, J. (1993) *Men are From Mars, Women are From Venus*. HarperCollins, New York, NY.

Greenberg, B.S. (1994) Content trends in media sex [Tendências do conteúdo sexual na mídia], in *Media, Children, and the Family: Social, Scientific, Psychodynamic and Clinical Perspectives* (orgs. O. Zillmann e J. Bryant), Lawrence Erlbaum Hillsdale, NJ, páginas 165–181.

Greenberg, H.R. (1975) The movies on your mind [O cinema na sua cabeça]. *Saturday Review Press*, New York, NY e E.P. Dutton.

Greenberg, H.R. (1993) *Screen Memories: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch*. Columbia University Press, New York, NY.

Greenberg, H.R. (2003) La-La Land meet: *DSM-IV*: The pleasures and pitfalls of celluloid diagnostics [Hollywood encontra o Manual de Diagnóstico e Estatísticas das Doenças Mentais, 4ª Edição (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition (DSM IV))]: os prazeres e armadilhas do diagnóstico de celuloide]. *Psychiatric Services*, **54** (6), 807–808.

Gregerson, M.B. (2010) Story board: The ‘Filmist’ fall of the cinematic fourth wall [Sequência de esboços: a queda “filmista” do quarto muro cinematográfico], in *The Cinematic Mirror for Psychology and Life Coaching* (org. M.B. Gregerson), Springer, Nova York, NY, páginas 1–16.

Grimes, T., Anderson, J.A e Bergen, L. (2008) *Media Violence and Aggression: Science and Ideology*. Sage, Thousand Oaks, CA.

Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New*

Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford University Press, Nova York.

Gunter, B. (2002) *Media Sex: What are the Issues?* Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Hall, C. (1999) *A Primer of Freudian psychology*. Meridian, Nova York, NY.

Hall, S. (1980) Encoding/decoding [Codificando/decodificando], in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies* (orgs. S. Hall, S. Hobson A. Lowe e P. Willis), Hutchinson Press, Londres, páginas 128–138.

Hamilton, J.W. (1978) Cinematic neurosis: A brief case report [Neurose cinematográfica: breve relato do caso de um paciente]. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 6 (4), 569–572.

Harris, R.J. (1999) *A Cognitive Psychology of Mass Communication*, 3ª edição. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Harris, R.J. e Barlett, C.P. (2009) Effects of sex in the media [Efeitos do sexo na mídia], *in Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição. (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, páginas 362–401.

Harrison, K. e Cantor, J. (1999) Tales from the screen: Enduring fright reactions to scary media [Narrativas da tela: reações de pavor duradouras diante da mídia assustadora]. *Media Psychology*, **1**, 97–116.

Haskell, M. (1973) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies*. Holt, Rinehart e Winston, Nova York, NY.

Hazan, A.R., Lipton, H.L. e Glantz, S.A. (1994) Popular films do not reflect current tobacco use [Os filmes populares não refletem o consumo atual de cigarro]. *American Journal of Public Health*, **84** (6), 998–1000.

Hesley, J.W. e Hesley, J.G. (2001) *Rent Two*

Films and Let's Talk in the Morning: Using Popular Movies in Psychotherapy, 2ª edição. John Wiley & Sons, Inc., Nova York, NY.

Hill, A. (1999) Risky business: Film violence as an interactive phenomenon [Um negócio arriscado: a violência no cinema como um fenômeno interativo], in *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies* (orgs. M. Stokes e R. Maltby), British Film Institute, Londres páginas 175–186.

Hill, G. (1992) *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film* Shambhala, Boston, MA.

Hills, M. (2002) *Fan Cultures*. Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY.

Hinds, M. (19 de outubro de 1993) Not like the movie: A dare leads to death [Não foi como no cinema: um ato de ousadia conduz à morte]. *The New York Times*. Disponível em

<http://www.nytimes.com/> (acessado em 10 de junho de 2011).

Hochberg, J. (1989) The perception of moving images [A percepção das imagens em movimento]. *Iris*, **9**, 41–68.

Hoekstra, S.J., Harris, R.J. e Helmick, A.I. (1999) Autobiographical memories about the experience of seeing frightening movies in childhood [Memórias autobiográficas a respeito da experiência de assistir a filmes assustadores na infância.]. *Media Psychology*, **1**, 117–140.

Hoffner, C. (1995) Adolescents' coping with frightening mass media [Como os adolescentes lidam com a mídia assustadora]. *Communication Research*, **22** (3), 325–346.

Hoffner, C. e Cantor, J. (1991) Factors affecting children's enjoyment of a frightening film sequence [Fatores que afetam o prazer das crianças com uma

- sequência de filme assustadora]. *Communication Monographs*, **58**, 41–62.
- Hogan, P.C. (2003) *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*. Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY.
- Holland, N. (1975) *Five Readers Reading*. Yale University Press, New Haven, CT.
- Holland, N. (1986) I-ing Film. *Critical Inquiry*, **12**, 654–671.
- Holland, N. (1989) *The Dynamics of Literary Response*. Columbia University Press, Nova York, NY.
- Holland, N. (2006) *Meeting Movies*. Associated University Presses, Cranbury, NJ.
- Holling, H.C. (1980) *Paddle-to-the-Sea*. Sandpiper, Riverside, UT.
- Hopcke, R.H. (1989) Dorothy and her friends: Symbols of gay male individuation in 'The Wizard of Oz' [Dorothy e os seus amigos:

símbolos da individuação masculina gay em ‘O Mágico de Oz’.] *Quadrant: Journal of the C. G. Jung Foundation for Analytica Psychology*, **22** (2), 65–77.

Horowitz, J. (2008) *Woody Allen explains his love of Scarlett Johansson and why he doesn't do Broadway*. Disponível em <http://www.mtvnews.com/articles/1579782/v-allen-explains-his-love-scarlett-johansson.jhtml> (acessado em 1º de agosto de 2011).

Horrigan, P.E. (1999) *Widescreen Dreams: Growing Up Gay at the Movies*. The University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Hubert, W. e de Jong-Meyer, R. (1991) Autonomic, neuroendocrine, and subjective responses to emotion-inducing film stimuli [Reações autônomas, neuroendócrinas e subjetivas aos estímulos que provocam emoções nos filmes]. *International Journal*

of Psychophysiology, **11**, 131–140.

Huesmann, L.R. e Eron, L.D. (1986) *Television and the Aggressive Child: A Cross-National Comparison*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Huesmann, L.R. e Taylor, L.D. (2003) The case against the case against media violence [A contestação da contestação da violência da mídia], in *Media Violence and Children: A Guide for Parents and Professionals* (org. D.A. Gentile), Praeger, Westport, CT, páginas 107–130.

Hyde, J. (2005) The gender similarities hypothesis [A hipótese das semelhanças de gênero]. *American Psychologist*, **60** (6), 581–592.

Hyer, S.E., Gabbard, G.O. e Schneider, I. (1991) Homicidal maniacs and narcissistic parasites: Stigmatization of mentally ill persons in the movies [Maníacos homicidas e parasitas narcisistas: a estigmatização dos

doentes mentais nos filmes]. *Hospital and Community Psychiatry*, **42** (10), 1044–1048.

Iaccino, J.F. (1998) *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes* Praegers, Westport, CT.

Indick, W. (2004) *Movies and the Mind: Theories of Great Psychoanalysts Applied to Film*. McFarland, Jefferson, NC.

Internet Movie Database (2011) *IMDB* [Banco de Dados de Filmes da Internet] *Top 250 Movies as Voted by Our Users*. Disponível em <http://www.imdb.com/chart/top> (acessado em 13 de abril de 2011).

Iser, W. (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The John Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Jamieson, P.E., Romer, D. e Jamieson, K.H. (2006) Do films about mentally disturbed

characters promote ineffective coping in vulnerable youth? [Os filmes sobre personagens mentalmente perturbados fazem com que jovens vulneráveis não consigam lidar de forma eficaz com as situações?] *Journal of Adolescence*, **29**, 749–760.

Johnson, B.R. (1980) General occurrence of stressful reactions to commercial motion pictures and elements in films subjectively identified as stressors. [A ocorrência genérica de reações estressantes a filmes comerciais e elementos nos filmes subjetivamente identificados como estressores]. *Psychological Reports*, **47** (3, Pt 1), 775–786.

Jones, G. (2002) *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*. Basic Books, New York, NY.

Jorm, A.F. (2000) Mental health literacy: Public knowledge and beliefs about mental

disorders [Conhecimentos básicos sobre a saúde mental: o conhecimento e as crenças do público no que se refere aos distúrbios mentais]. *British Journal of Psychiatry*, **177**, 396–401.

Jowett, G.S. e O'Donnell, V. (1992) *Propaganda and Persuasion*, 2ª edição. Sage, Newbury Park, CA.

Jung, C. (1964) *Man and his Symbols*[\[488\]](#). Dell, Nova York, NY.

Jung, C. (1969) *The Archetypes and the Collective Unconscious*[\[489\]](#). Princeton University Press, Princeton, NJ.

Kael, P. (1976) *Reeling*. Little, Brown, Boston, MA.

Kaplan, E.A. (1990) *Psychoanalysis and Cinema*. Routledge, Nova York, NY.

Katz, E., Blumler, J.G. e Gurevitch, M. (1974) Utilization of mass communication by the individual [Uso da comunicação de massa pelo indivíduo], in *The Uses of Mass*

Communications: Current Perspectives on Gratifications Research (orgs. J. G. Blumler e E. Katz), Sage, Beverly Hills, CA, páginas 19–34.

Kerby, J., Calton, T., Dimambro, B., Flood, C. e Glazebrook, C. (2008) Antistigma films and medical students' attitudes towards mental illness and psychiatry: Randomised controlled trial [Filmes antiestigma e as atitudes dos estudantes de medicina com relação à doença mental e à psiquiatria: teste controlado randomizado]. *Psychiatric Bulletin*, **32**, 345–349.

Key, W.B. (1973) *Subliminal Seduction: A Media's Manipulation of a Not So Innocent America*. Signet, Nova York, NY.

Keyser, L. (1992) *Martin Scorsese*. Twayne, Nova York, NY.

Kirsh, S.J. (2006) *Children, Adolescents, and Media Violence: A Critical Look at the Research*. Sage, Thousand Oaks, CA.

- Knobloch-Westernwick, S. (2006) Mood management: Theory, evidence, and advancements [Controle da disposição de ânimo: teoria, evidências e progresso], in *Psychology of Entertainment* (J. Bryant e P. Vorderer), Lawrence Erlbaum, Nova York, NY, páginas 239–254.
- Kondo, N. (2008) Mental illness in film [A doença mental nos filmes]. *Psychiatric Rehabilitation Journal*, **31** (3), 250–252.
- Koukounas, E. e Over, R. (1997) Male sexual arousal elicited by film and fantasy matched in content [A excitação sexual masculina induzida pelos filmes e igualada com fantasia no conteúdo]. *Australian Journal of Psychology*, **49** (1), 1–5.
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, Princeton NJ.
- Kracauer, S. (1960) *Theory of Film: The*

Redemption of Physical Reality. Oxford University Press, Nova York, NY.

Kraft, R.N. (1991) Light and mind Understanding the structure of film [Luz e mente: entendendo a estrutura do filme], in *Cognition and the Symbolic Processes: Applied and Ecological Perspectives* (orgs. R.R. Hoffman e D.S. Palermo), Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ, páginas 351–370.

Krasner, D. (org.) (2000) *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*. St. Martin's Press, Nova York, NY.

Krippendorff, K.H. (2004) *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*, 2ª edição. Sage, Thousand Oaks, CA.

Kristen, S. e Dine Young, S. (2009) A foreign sound to your ear: The influence of Bob Dylan's music on American and German-speaking fans [Um som estranho para o seu ouvido: a influência da música de Bob Dylan nos fãs americanos e nos fãs falantes do

alemão]. *Popular Music and Society*, **32** (2), 229–248.

Krugman, D.M. e Johnson, K.F. (1991) Differences in the consumption of traditional broadcast and VCR movie rentals [Diferenças no consumo da transmissão tradicional e na locação de vídeos]. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, **35** (2), 213–232.

Kuriansky, J., Vallarelli, A., DelBuono, J. e Ortman, J. (2010) Cinematherapy: Using movie metaphors to explore real relationships in counseling and coaching [Cinematerapia: usando metáforas do cinema para investigar verdadeiros relacionamentos na orientação psicológica e no aconselhamento], in *The Cinematic Mirror for Psychology and Life Coaching* (org. M.B. Gregerson), Springer, Nova York, NY, páginas 89–122.

Laan, E., Everaerd, W., van Bellen, G. e

Hanewald, G. (1994) Women's sexual and emotional responses to male — and female — produced erotica [Reações sexuais e emocionais das mulheres à literatura e à arte eróticas]. *Archives of Sexual Behavior*, **23** (2), 153–169.

Lambert, M.J. e Bergin, A.E. (1994) The effectiveness of psychotherapy [A eficácia da psicoterapia], in *Handbook of Psychotherapy and Behavior Change*, 4ª edição (orgs. A.E. Bergin e S.C. Garfield) JohnWiley & Sons, Inc., Nova York, NY. páginas 143–189.

Larsen, S. e Larsen, R. (2002) *Joseph Campbell: A Fire in the Mind*. Inner Traditions, Rochester, VT.

Lawson, A. e Fouts, G. (2004) Mental Illness in Disney Animated Films. *Canadian Journal of Psychiatry*, **49** (5), 310–314.

Lax, E. (2000) *Woody Allen: A Biography*. Da Capo Press, Cambridge, MA.

Levine, M.P. e Harrison, K. (2009) Effects of media on eating disorders and body image [Efeitos da mídia sobre os distúrbios alimentares e a imagem corporal], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição. (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver) Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 490–516.

Lewis, M., Haviland-Jones, J.M. e Barrett, L.F. (2008) *Handbook of Emotion*. Guilford Press, Nova York, NY.

Liebes, T. e Katz, E. (1990) *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Lieblich, A., McAdams, D.P. e Josselson, R. (orgs.) (2004) *Healing Plots: The Narrative Basis of Psychotherapy*. American Psychological Association, Washington, DC.

Lincoln, A.E. e Allen, M.P. (2004) Double

jeopardy in Hollywood: Age and gender in the careers of film actors [Perigo duplo em Hollywood: a idade e o gênero na carreira dos atores de cinema], 1926-1999. *Sociological Forum*, **19** (4), 611–631.

Linz, D. e Donnerstein, E. (1994) Sex and violence in slasher films: A reinterpretation [Sexo e violência nos filmes de terror slasher: uma reinterpretação]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **38** (12), 243–246.

Linz, D., Donnerstein, E. e Penrod, S. (1988) Effects of long-term exposure to violent and sexually degrading depictions of women [Efeitos da exposição a longo prazo a representações violentas e sexualmente degradantes de mulheres]. *Journal of Personality and Social Psychology*, **55** (5), 758–768.

LoBrutto, V. (2008) *Martin Scorsese: A Biography*. Praeger, Westport, CT.

Madison, R.J. e Schmidt, C. (2001) *Talking Pictures: A Parents' Guide to Using Movies to Discuss Ethics, Values, and Everyday Problems with Children*. Running Press, Philadelphia, PA.

Mar, R.A. e Oatley, K. (2008) The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience [A função da ficção é a abstração e simulação da experiência social]. *Perspectives on Psychological Science*, 3 (3), 173–192.

Marich, R. (2005) *Marketing to Moviegoers: A Handbook of Strategies Used by Major Studios and Independents*. Focal Press, Burlington, MA.

Martin, N.K. (2007) *Sexy Thrills: Undressing the Erotic Thriller*. University of Illinois Press, Chicago, IL.

Mastro, D. (2009) Effects of racial and ethnic stereotyping [Efeitos da estereotipagem racial e étnica], in *Media Effects: Advances*

in Theory and Research, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 325–341.

Mathai, J. (1983) An acute anxiety state in an adolescent precipitated by viewing a horror movie [Um estado de ansiedade aguda em um adolescente precipitado por um filme de horror]. *Journal of Adolescence*, **6**, 197–200.

Mauss, I.B., Levenson, R.W., McCarter, L. Wilhem, F.H. e Gross, J.J. (2005) The tie that binds? Coherence among emotion experience, behavior, and physiology. [O laço que une? A coerência entre a experiência da emoção, o comportamento e a fisiologia]. *Emotion*, **5** (2), 175–190.

Mayne, J. (1993) *Cinema and Spectatorship*. Routledge, Nova York, NY.

McAdams, D.P. (1993) *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. Guilford Press, Nova York, NY.

McDonald, A. e Walter, G. (2009) Hollywood and ECT [Hollywood e a Terapia Eletroconvulsiva]. *International Review of Psychiatry*, **21** (3), 200–206.

McGilligan, P. (1994) *Jack's Life: A Biography of Jack Nicholson*. W.W. Norton, Nova York, NY.

McGinn, C. (2005) *The Power of Movies: How Screen and Mind Interact*. Pantheon Books, Nova York, NY.

McGowan, T. e Kunkle, S. (orgs.) (2004) *Lacan and Contemporary Film*. Other Press, Nova York, NY.

McIntosh, W.D., Murray, J.D., Murray, R.M. e Manian, S. (2003) What's so funny about a poke in the eye? The prevalence of violence in comedy films and its relation to social and economic threat in the United States, 1951-2000 [O que é tão engraçado a respeito de um soco no olho? A prevalência da violência nos filmes de comédia e a sua relação com a

ameaça social e econômica nos Estados Unidos, 1951-2000]. *Mass Communication & Society*, 6 (4), 345–360.

McLuhan, M. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill Book, Nova York, NY.

McMillan, T. (1991) *The Wizard of Oz*, in *The Movie that Changed my Life* (org. D. Rosenberg), Viking Penguin, Nova York, páginas 253–265.

Metz, C. (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Metz, C. (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington, IN.

Modleski, T. (1988) *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Routledge, Nova York, NY.

Molitor, F. e Sapolsky, B.S. (1993) Sex, violence, and victimization in slasher films

[Sexo, violência e vitimização nos filmes de terror *slasher*]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **37** (2), 233–242.

Molitor, F. e Sapolsky, B.S. (1994) Violence towards women in slasher films: A reply to Linz and Donnerstein [A violência contra as mulheres nos filmes de terror *slasher*: uma réplica a Linz e Donnerstein]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **38** (12), 247–249.

Morley, D. (1980) *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute, Londres.

Morton, A. (2010) *Angelina: An Unauthorized Biography*. St. Martin's Press, Nova York, NY.

Mulvey, L. (1986) Visual pleasure and narrative cinema [O prazer visual e o cinema narrativo], in *Narrative, Apparatus, Ideology* (org. P. Rosen), Columbia University Press, Nova York, NY (páginas

198–209).

Munsterberg, H. (1970, 1916) *The Film: A Psychological Study*. Dover Publications, Inc., Nova York, NY. (1916, *The Photoplay*).

Murphy, M. (1996) “The Wizard of Oz” as cultural narrative and conceptual model for psychotherapy [“O Mágico de Oz” como narrativa cultural e modelo conceitual para a psicoterapia]. *Psychotherapy*, **33** (4), 531–538.

Murray, L. (1979) *The Celluloid Persuasion: Movies and the Liberal Arts*. William B. Eerdmans, Grand Rapids, MI.

Murray, R.L. e Heumann, J.K. (2009) *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. State University of New York Press, Albany, NY.

Nabi, R.L. e Oliver, M.B. (orgs.) (2009) *The Sage Handbook of Media Processes and Effects*. Sage, Thousand Oaks, CA.

Nasar, S. (2001) *A Beautiful Mind: The Life of Mathematical Genius and Nobel Laureate John Nash*. Touchstone, Nova York.

Nettle, D. (2001) *Strong Imagination: Madness, Creativity, and Human Nature*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Niemiec, R.M. e Wedding, D. (2008) *Positive Psychology at the Movies: Using Film to Build Virtues and Character Strengths*. Hogrefe&Huber, Cambridge, MA.

Oliver, M.B. (1993) Adolescents' enjoyment of graphic horror: Effects of viewers' attitudes and portrayals of victim [O prazer dos adolescentes com o horror explícito: efeitos das atitudes dos espectadores e representações da vítima]. *Communication Research*, **20** (1), 30–50.

Oliver, M.B. (2008) Tender affective states as predictors of entertainment preferences [Estados emocionais afetuosos como indicadores de preferência de

entretimento]. *Journal of Communication*, **58**, 40–61.

Oliver, M.B. e Woolley, J.K. (2011) Tragic and poignant entertainment: The gratifications of meaningfulness as emotional response [Entretenimento trágico e comovente: as gratificações da significabilidade como reação emocional], in *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media* (orgs. K. Döveling, C. von Scheve e E.A. Konijn), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 134–147.

Orchowski, L.M., Spickard, B.A. e McNamara, J.R. (2006) Cinema and the valuing of psychotherapy: Implications for clinical practice [O cinema e a valorização da psicoterapia: implicações para a prática clínica]. *Professional Psychology: Research and Practice*, **37** (5), 506–514.

Packer, S. (2007) *Movies and the Modern Psyche*. Praeger, Westport, CT.

- Paddock, J.R., Terranova, S. e Giles, L. (2001) SASB goes Hollywood: Teaching personality theories through movies [A SASB vai de Hollywood: ensinando teorias de personalidade por meio dos filmes]. *Teaching of Psychology*, **28** (2), 117–121.
- Page, J. e Plant, R. (1971) *Stairway to Heaven On Led Zeppelin IV* [CD]. Nova York: Atlantic.
- Pardeck, J.T. (1993) *Using Bibliotherapy in Clinical Practice: A Guide to Self-Help Books*. Greenwood Press, Westport, CT.
- Payne, D. (1989a) *Coping with Failure: The Therapeutic Use of Rhetoric* University of South Carolina Press, Columbia, SC.
- Payne, D. (1989b) *The Wizard of Oz: Therapeutic rhetoric in a contemporary media ritual* [O Mágico de Oz retórica terapêutica em um ritual da mídia contemporânea]. *Quarterly Journal of Speech*, **75**, 25–39.

Perlin, M.L. (1991) Power imbalances in therapeutic relationships [Desequilíbrios de poder nos relacionamentos terapêuticos], in *The Hatherleigh Guide to Psychotherapy*. Hatherleigh Press, Nova York, NY, páginas 215–229.

Perloff, R.M. (2009) Mass media, social perception, and the third-person effect [Os meios de comunicação de massa, a percepção social e o efeito da terceira pessoa], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, páginas 252–268.

Perse, E.M. (2001) *Media Effects and Society*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Perse, E.M. e Rubin, A.M. (1990) Chronic loneliness and television use [A solidão crônica e o uso da televisão]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **34** (1), 37–53.

Peterson, C. e Seligman, M. (2004) *Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Philaretou, A.G. (2006) Learning and laughing about gender and sexuality through humor: The Woody Allen case [Aprendendo e rindo a respeito do gênero e da sexualidade por meio do humor: o exemplo de Woody Allen]. *The Journal of Men's Studies*, **14** (2), 133–144.

Philo, G. (1996) *Media and Mental Distress*. Addison Wesley Longman, Nova York, NY.

Pirkis, J., Blood, R.W., Francis, C. e McCallum, K. (2006) On-screen portrayals of mental illness: Extent, nature, and impacts [Representações da doença mental na tela: extensão, natureza e impactos]. *Journal of Health Communication*, **11** (5), 523–541.

Plantinga, C. (1999) The scene of empathy and the human face on film [A cena de empatia e

o rosto humano nos filmes], in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (orgs. C. Plantinga e G.M. Smith), The John Hopkins University Press, Baltimore, MD páginas 239–255.

Plantinga, C. (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press, Berkeley, CA.

Plantinga, C. e Smith, G.M. (orgs.) (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. The John Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Pope, K.S. e Vasquez, M.J.T. (1998) *Ethics in Psychotherapy and Counseling: A Practical Guide*, 2ª edição. Jossey-Bass, São Francisco, CA.

Postman, N. (1984) *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Viking Penguin, Nova York, NY.

- Potter, W.J. e Riddle, K. (2007) A content analysis of the media effects literature [Análise de conteúdo da literatura de efeitos da mídia]. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, **84** (1), 90–104.
- Pouliot, L. e Cowen, P.S. (2007) Does perceived realism really matter in media effects? [O realismo percebido realmente tem importância nos efeitos da mídia?] *Media Psychology*, **9**, 241–259.
- Pritzker, S.R. (2009) Marketing movies: An introduction to the special issue [Filmes de marketing: introdução à questão especial]. *Psychology & Marketing*, **26** (5), 397–399.
- Rabkin, L.Y. (1998) *The Celluloid Couch: An Annotated International Filmography of the Mental Health Professional in the Movies and Television from the Beginning to 1990*. Scarecrow Press, Lanham, MD.
- Radway, J. (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular*

Literature, 1ª edição. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.

Radway, J. (1991) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 2ª edição. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.

Ray, R.B. (1985) *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

Rebello, S. (1990) *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. Harper Perennial, Nova York, NY.

Rendleman, T. (2008) “I know y’all think I’m pretty square, but I believe what I believe”: Images of Evangelicals in American film [“Eu sei que vocês todos acham que sou muito quadrado, mas eu acredito no que eu acredito”: imagens de evangélicos nos filmes americanos]. *Journal of Media and Religion*, 7, 271–291.

Ricoeur, P. (1970) *Freud and Philosophy: An*

Essay on Interpretation. Yale University Press, New Haven, CT.

Ricoeur, P. (1974) *The Conflict of Interpretations*. Northwestern University Press, Evanston, IL.

Ringel, S. (2004) Talk therapy: The representation of insight in the cinema [Terapia por meio da palavra: a representação d o *insight* no cinema], in *Celluloid Couches, Cinematic Clients: Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies* (org. J. Brandell), State University of New York Press, Albany, NY, páginas 169–190.

Roberts, D.F. e Foehr, U.G. (2004) *Kids and Media in America*. Cambridge University Press, Cambridge.

Robinson, D.J. (2003) *Reel Psychiatry: Movie Portrayals of Psychiatric Conditions*. Rapid Psychler Press, Port Huron, MI.

Robinson, D.J. (2009) *Reel psychiatry*

[Psiquiatria de cinema]. *International Review of Psychiatry*, **21** (3), 245–260.

Rosengren, K.E., Wenner, L.A. e Palmgreen, P. (orgs.) (1985) *Media Gratifications Research: Current Perspectives*. Sage, Beverly Hills, CA.

Roskos-Ewoldsen, D.R. e Roskos-Ewoldsen B. (2009) Current research in media priming [Pesquisas atuais no *priming* da mídia], in *The Sage Handbook of Media Processes and Effects* (orgs. R.L. Nabi e M.B. Oliver) Sage, Thousand Oaks, CA, páginas 177–192.

Rothenberg, A. (1990) *Creativity and Madness: New Findings and Old Stereotypes*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Rottenberg, J., Ray, R.D. e Gross, J.J. (2007) Emotion elicitation using films [Incitando a emoção usando filmes], in *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment* (orgs. J.A. Coan e J.B. Allen), Oxford University

Press, Nova York, NY, páginas 9–28.

Rubin, A.M. (2009) Uses-and-gratifications perspective on media effects [A perspectiva do uso e gratificação nos efeitos da mídia], *in Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 165–184.

Rubin, D.C. (1996) *Remembering our Past: Studies in Autobiographical Memory*. Cambridge University Press, Cambridge.

Rubin, L.C. (2008) *Popular Culture in Counseling, Psychotherapy, and Play-Based Interventions*. Springer, Nova York, NY.

Ryan, M. (2008) *Cultural Studies: An Anthology*. John Wiley & Sons, Inc., Malden, MA.

Sacks, O. (1987) *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*. Harper Perennial, Nova York, NY.

- Sacks, O. (2009) *The Mind's Eye*. Knopf, Nova York, NY.
- Sarafino, E.P. (2008) *Health Psychology: Biopsychosocial Interactions*. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, NJ.
- Schank, R.C. e Abelson, R. (1977) *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.
- Schill, T., Harsch, J. e Ritter, K. (1990) Countertransference in the movies: Effects on beliefs about psychiatric treatment [A contratransferência no cinema: efeitos sobre as convicções a respeito do tratamento psiquiátrico]. *Psychological Reports*, **67**, 399–402.
- Schneider, I. (1987) The theory and practice of movie psychiatry [A teoria e a prática da psiquiatria do cinema]. *American Journal of Psychiatry*, **144** (8), 996–1002.
- Schore, A.N. (2003) *Affect Regulation and the*

Repair of the Self. W.W. Norton, Nova York, NY.

Schultz, H.T. (2005) Hollywood's portrayal of psychologists and psychiatrists: Gender and professional training differences [Representação hollywoodiana dos psicólogos e psiquiatras: as diferenças do treinamento profissional e de gênero], in *Featuring Females: Feminist Analyses of Media* (orgs. E. Cole e J.H. Daniel), APA Books, Washington, DC, páginas 101–112.

Seligman, M. e Csikzentmihalyi, M. (2000) Positive psychology: An introduction [Psicologia positiva: uma introdução]. *American Psychologist*, **55** (1), 5–14.

Shaw, R.L. (2004) Making sense of violence: A study of narrative meaning [Entendendo a violência: estudo do significado narrativo]. *Qualitative Research in Psychology*, **1**, 131–151.

Shedler, J. (2010) The efficacy of

psychodynamic psychotherapy [A eficácia da psicoterapia psicodinâmica]. *American Psychologist*, **65** (2), 98–109.

Siegel, J. (1999) Political correctness run amok? [O politicamente correto enlouqueceu?] *APA Monitor*, **30** (1).

Silverman, K. (1986) Suture [Sutura], in *Narrative, apparatus, ideology: A film theory reader* (org. P. Rosen), Columbia University Press, Nova York, NY, páginas 219–235.

Simonton, D.K. (2011) *Great Flicks: Scientific Studies of Cinematic Creativity and Aesthetics*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Singer, D.G. e Singer, J.L. (orgs.) (2001) *Handbook of Children and the Media*. Sage, Thousand Oaks, CA.

Singer, D.G. e Singer, J.L. (2005) *Imagination and Play in the Electronic Age*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Singh, G. (2009) *Film after Jung: Post-Jungian Approaches to Film Theory*. Routledge/Taylor & Francis, Nova York, NY.

Sleek, S. (1998) How are psychologists portrayed on screen? [Como são os psicólogos caracterizados na tela?] *APA Monitor*, **29** (11).

Smith, J.M. (1974) The movie as medium for the message (or movies, dreams, and schizophrenic thinking) [O cinema como veículo para a mensagem (ou filmes, sonhos e pensamento esquizofrênico)]. *Perspectives in Psychiatric Care*, **12** (4), 157–164.

Smith, S.L. e Granados, A.D. (2009) Content patterns and effects surrounding sex-role stereotyping on television and film [Padrões de conteúdo e efeitos em torno da estereotipagem do papel sexual na televisão e no cinema], in *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 3ª edição (orgs. J.

- Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis, Nova York, NY, páginas 342–361.
- Solomon, G. (2001) *Reel Therapy: How Movies Inspire You to Overcome Life's Problems*. Lebhar-Friedman Books, Nova York, NY.
- Sparks, G.G. (2010) *Media Effects Research: A Basic Overview*, 3ª edição. Wadsworth, Cengage Learning, Boston, MA.
- Sparks, G.G. e Cantor, J. (1986) Developmental differences in fright responses to a television program depicting a character transformation [Diferenças de desenvolvimento nas reações de medo a um programa de televisão que descreve a transformação de um personagem]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, **30** (3), 309–323.
- Sparks, G.G., Sparks, C.W. e Sparks, E. A (2009) Media violence [Violência da mídia], in *Media Effects: Advances in Theory and*

Research, 3ª edição (orgs. J. Bryant e M.B. Oliver), Routledge, Taylor & Francis Group, Nova York, NY, páginas 269–286.

Spoto, D. (1983) *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown, Boston, MA.

Staiger, J. (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

Staiger, J. (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York University Press, Nova York, NY.

Stein, H.H. (1993) A screen memory: My recollections and distortions of the 1950 film, *Three Came Home* [Uma memória da tela: as minhas lembranças e distorções do filme de 1950, *Feras que Foram Homens*]. *Psychoanalytic Quarterly*, **62**, 109–113.

Stein, H.H. (2003) Good psychoanalytic psychotherapy in film: Three unorthodox

examples [Psicoterapia analítica de qualidade nos filmes: três exemplos não ortodoxos]. *Psychoanalytic Psychology*, **20** (4), 701–709.

Sternberg, R.J. e Sternberg, K. (2011) *Cognitive Psychology*, 6ª edição. Wadsworth Cengage Learning, Belmont, CA.

Sternberg, R.J. e Grigorenko, E.L. (2001) Unified psychology [Psicologia unificada]. *American Psychologist*, **56** (12), 1069–1079.

Stokes, M. e Maltby, R. (orgs.) (1999) *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*. British Film Institute, Londres.

Stoolmiller, M., Gerrard, M., Sargent, J.D. Worth, K.A. e Gibbons, F.X. (2010) R-rated movie viewing, growth in sensation-seeking and alcohol initiation: Reciprocal and moderation effects [A atividade de assistir a filmes de classificação R, o aumento da

busca de sensações e a iniciação ao álcool: efeitos recíprocos e de moderação]. *Prevention Science*, **11**, 1–13.

Storey, J. (2009) *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 5ª edição. Pearson Education, Upper Saddle River, NJ.

Strasburger, V.C. e Wilson, B.J. (2002) *Children, Adolescents, and the Media*. Sage, Thousand Oaks, CA.

Sullivan, H.S. (1953) *The Interpersonal Theory of Psychiatry*. W.W. Norton Nova York, NY.

Surette, R. (2002) Self-reported copycat crime among a population of serious and violent juvenile offenders [Crime copiado autorrevelado entre uma população de infratores graves e violentos]. *Crime & Delinquency*, **48** (1), 46–69.

Sutherland, J. e Feltey, K. (2009) *Cinematic Sociology: Social Life in Film* Pine Forge

Press, Newbury Park, CA.

Tamborini, R. e Stiff, J. (1987) Predictors of horror film attendance and appeal: An analysis of the audience for frightening films [Indicadores da frequência e atrativo dos filmes de horror: uma análise da audiência de filmes assustadores]. *Communication Research*, **14** (4), 415–436.

Tan, E.S. (1996) *Emotion and the Structure of the Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Tavris, C. e Wade, C. (2001) *Psychology in Perspective*, 3ª edição. Prentice-Hall, Upper Saddle River, NJ.

Taylor, F.J. (2002) Big boom in outdoor movies [Grande crescimento do cinema ao ar livre], in *Movie going in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition* (org. G.A. Waller), Blackwell Publishing Inc., Malden, MA, páginas 247–253.

Television Facts and Statistics, 1939 to 2000 [Fatos e Estatísticas da Televisão] (não datado) *Television History*. Disponível em <http://tvhistory.tv/facts-stats.htm> (acessado em 27 de julho de 2011).

Tenyi, T. e Csizyane, C.N. (1993) The case of the crisis of adolescent identity induced by the movie *The Exorcist* [O caso da crise de identidade adolescente induzida pelo filme *O Exorcista*]. *Psychiatria Danubina*, **5** (3-4), 303–305.

Tesser, A., Millar, K. e Wu, C.H. (1988) On the perceived functions of movies [As funções percebidas do cinema]. *Journal of Psychology*, **122** (5), 441–449.

Titus-Ernstoff, L., Dalton, M.A., Adachi-Mejia A.M., Longacre, M.R. e Beach, M.L. (2008) Longitudinal study of viewing smoking in movies and initiation of smoking by children [Estudo longitudinal de assistir a pessoas fumando nos filmes e a iniciação ao fumo

- pelas crianças]. *Pediatrics*, **121** (1), 15–21.
- Tomarken, A.J., Davidson, R.J. e Henriques J.B. (1990) Resting frontal brain asymmetry predicts affective responses to films [Assimetria estacionária no hemisfério frontal do cérebro prediz as reações afetivas aos filmes]. *Journal of Personality and Social Psychology*, **59** (4), 791–801.
- Tompkins, J.P. (org.) (1980) *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- Trend, D. (2007) *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction*. Blackwell Publishing, Inc., Malden, MA.
- Truffaut, F. (1985) *Hitchcock*. Touchstone, Nova York, NY.
- Turley, J.M. e Derdeyn, A.P. (1990) Use of a horror film in psychotherapy [O uso de um filme de horror na psicoterapia]. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, **29** (1), 10–15.

Adolescent Psychiatry, 29 (6), 942–945.

Turner, M. (1996) *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford University Press, Nova York, NY.

Twain, M. e Cooley, T. (org.) (1998) *The Adventures of Huckleberry Finn*, 3ª edição, W.W. Norton, Nova York, NY.

Van Belle, D.A. e Mash, K.M. (2009) *A Novel Approach to Politics: Introducing Political Science through Books, Movies, and Popular Culture*. CQ Press, Washington, DC.

Wade, C. e Tavis, C. (2005) *Invitation to Psychology*, 3ª edição, Pearson Education, Upper Saddle River, NJ.

Wahl, O. (1995) *Media Madness: Public Images of Mental Illness*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

Wahl, O., Wood, A., Zaveri, P., Drapalski, A. e Mann, B. (2003) Mental illness depiction in children's films [Representação da doença

- mental dos filmes infantis]. *Journal of Community Psychology*, **31** (6), 553–560.
- Walker, J. (1993) *Couching Resistance: Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- Waters, R. (1973) *Eclipse. On The Dark Side of the Moon* [CD]. Londres: Abbey Road Studios.
- Weaver, J.B. e Tamborini, R. (1996) *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.
- Wedding, D., Boyd, M.A. e Niemiec, R.M. (2010) *Movies and Mental Illness: Using Films to Understand Psychopathology*, 3ª edição. Hogrefe, Cambridge, MA.
- Weissman, S. (2008) *Chaplin: A Life*. Arcade, Nova York, NY.
- Welsh, A. (2010) On the perils of living dangerously in the slasher horror film:

Gender differences in the association between sexual activity and survival [Os riscos de viver perigosamente nos filmes de horror *slasher*: diferenças de gênero na associação entre a atividade sexual e a sobrevivência. *Sex Roles*, **62** (11–12), 762–773.

Werner, H. (1980) *Comparative Psychology of Mental Development*. International Universities Press, Nova York, NY.

Werner, H. e Kaplan, B. (1984) *Symbol Formation*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Wertheimer, M. (1987) *A Brief History of Psychology*, 3ª edição Holt, Reinhart e Winston, Nova York, NY.

White, D. e Robinson, J. (14 de junho de 1991) The Great Debate over *Thelma and Louise* [O Grande Debate sobre *Thelma e Louise*]. *The Boston Globe*, 29 e 36.

White, M. e Epston, D. (1990) *Narrative*

Means to Therapeutic Ends. W.W. Norton, Nova York, NY.

Wilson, B.J., Smith, S.L., Potter, W.J., Kunkel D., Linz, D., Colvin, C. M. e Donnerstein, E (2002) Violence in children's television programming: Assessing the risks [A violência na programação da televisão das crianças: avaliando os riscos]. *Journal of Communication*, **52**, 5–35.

Wilson, W. e Hunter, R. (1983) Movie-inspired violence [Violência inspirada no cinema]. *Psychological Reports*, **53**, 435–441.

Wilson, W. e Liedtke, V. (1984) Movie-inspired sexual practices [Práticas sexuais inspiradas no cinema]. *Psychological Reports*, **54**, 328.

Winick, C. (1978) *Deviance and Mass Media*. Sage, Beverly Hills, CA.

Wiseman, R. (2002) *Queen Bees and Wannabes: Helping your Daughter*

Survive Cliques, Gossip, Boyfriends and other Realities of Adolescence. Three Rivers Press, Nova York.

Wolfenstein, M. e Leites, N. (1970) *Movies: A Psychological Study*. Atheneum, Nova York, NY.

Wollen, P. (1976) The auteur theory [A teoria do *auteur*], in *Movies and Methods*, Vol. 1 (org. B. Nichols), Berkeley University Press, Berkeley, CA, páginas 529–542.

Wonderly, M. (2009) Children's film as an instrument of moral education [O filme infantil como um instrumento de educação moral]. *Journal of Moral Education*, **38** (1), 1–15.

Worth, K.A., Chambers, J.G., Nassau, D.H. Rakhra, B.K. e Sargent, J.D. (2008) Exposure of US adolescents to extremely violent movies [A exposição dos adolescentes americanos a filmes extremamente violentos]. *Pediatrics*, **122**,

306–312.

Wright, C.R. (1974) Functional analysis and mass communication revisited [Um novo exame da análise funcional e da comunicação de massa], in *The Uses of Mass Communications: Current Perspectives on Gratifications Research* (orgs. J.G. Blumler e E. Katz), Sage, Beverly Hills, CA, páginas 197–212.

Yearly Box Office [Bilheteria anual] (2011) *Box Office Mojo*. Disponível em <http://boxofficemojo.com/yearly> (acessado em 13 de abril de 2011).

Young, S. (1992) *Self-Reflection: A Proposal for a New Approach to Viewing Film* (tese de mestrado não publicada) Clark University, Worcester, MA.

Zillmann, D. (1988) Mood management through communication choices [Controle da disposição de ânimo por meio das escolhas de comunicação]. *American*

Behavioral Scientist, **31** (3), 327–340.

Zillmann, D. (2000) Humor and comedy [Humor e comédia], in *Media Entertainment: The Psychology of its Appeal* (orgs. D. Zillmann e P. Vorderer), Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ, páginas 37–58.

Zillmann, D. (2006) Empathy: Affective reactivity to others' emotional experiences [Empatia: reatividade afetiva às experiências emocionais de outras pessoas], in *Psychology of Entertainment* (orgs. J. Bryant e P. Vorderer), Lawrence Erlbaum, Nova York, NY, páginas 151–181.

Zillmann, D. (2011) Mechanisms of emotional reactivity to media entertainments [Mecanismos de reatividade emocional aos entretenimentos da mídia]. In *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media* (orgs. K. Döveling, C. von Scheve e E.A. Konijn), Routledge, Taylor & Francis, Nova

York, NY, páginas 101–115.

Zillmann, D. e Bryant, J. (orgs.) (1985) *Selective Exposure to Communication*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Zillmann, D. e Vorderer, P. (orgs.) (2000) *Media Entertainment: The Psychology of its Appeal*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.

Zimmerman, J. (2003) *People like Ourselves: Portrayals of Mental Illness in the Movies*. The Scarecrow Press, Oxford.

Filmografia

10 (1979) [*Mulher Nota 10*] Diretor: B. Edwards. Estados Unidos: Geoffrey Productions e Orion Pictures Corporation.

1900 (1976) [*1900 de Bertolucci*] Diretor: B. Bertolucci. Itália: Produzioni Europee Associati.

Affair to Remember, An (1957) [*Tarde Demais para Esquecer*] Diretor: L. McCarey. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation e Jerry Walcott Productions.

Airport (1970) [*Aeroporto*] Diretor: G. Seaton. Estados Unidos: Universal Pictures.

Alien (1979) [*Alien, o 8º Passageiro*] Diretor: R. Scott. Estados Unidos: Brandywine Productions e Twentieth Century Fox Productions.

Aliens (1986) [*Aliens, o Resgate*] Diretor: J. Cameron. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, Brandywine Productions e SLM Production Group.

Amélie (2001) [*O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*] Diretor: J. Jeunet. França: Claudie Ossard Productions.

American Beauty (1999) [*Beleza Americana*] Diretor: S. Mendes. Estados Unidos: Drean Works SKG e Jinks/Cohen Company.

American History X (1998) [*A Outra História Americana*] Diretor: T. Kaye. Estados Unidos: New Line Cinema, Savoy Pictures e Turman-Morrissey Company.

Amityville Horror (1979) [*Horror em Amityville*] Diretor: S. Rosenberg. Estados Unidos: American International Pictures.

Analyze This (1999) [*Máfia no Divã*] Diretor: H. Ramis. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures e Tribeca Productions.

Animal House (1978) [*O Clube dos*

Cafajestes] Diretor: J. Landis. Estados Unidos: Universal Pictures, Oregon Film Factory e Stage III Productions.

Annie Hall (1977) [*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*] Diretor: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists.

Another Woman (1988) [*A Outra*] Diretor: Woody Allen. Estados Unidos: Jack Rollins e Charles H. Joffe Productions.

Anything Else (2003) [*Igual a Tudo na Vida*] Diretor: Woody Allen. Estados Unidos: Canal+, DreamWorks SKG e Granada Film Productions.

Apocalypse Now (1979) Diretor: F.F. Coppola. Estados Unidos: Zoetrope Studios.

As Good As It Gets (1997) [*Melhor É Impossível*] Diretor: J.L. Brooks. Estados Unidos: Gracie Films.

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me (1999) [*Austin Powers — O Agente “Bond” Cama*] Diretor: J. Roach. Estados

Unidos: New Line Cinema.

Avatar (2009) Diretor: J. Cameron. Estados Unidos: Lightstorm Entertainment, Dune Entertainment e Ingenious Film Partners.

Bambi (1942) Diretor: D. Hand. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

Basic Instinct (1992) [*Instinto Selvagem*] Diretor: P. Verhoeven. Estados Unidos: Carolco Pictures. França: Canal+.

Basketball Diaries, The (1995) [*Diário de um Adolescente*] Diretor: S. Kalvert. Estados Unidos: New Line Cinema e Island Pictures.

Battleship Potemkin (1925) [*O Encouraçado Potemkin*] Diretor: S.M. Eisenstein. União Soviética: Goskino.

Beautiful Mind, A (2001) [*Uma Mente Brilhante*] Diretor: R. Howard. Estados Unidos: Imagine Entertainment.

Beauty and the Beast (1991) [*A Bela e a Fera*] Diretor: G. Trousdale e K. Wise. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Big Sleep, The (1946) [*À Beira do Abismo*] Diretor: H. Hawks. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Birth of a Nation, The (1915) [*O Nascimento de uma Nação*] Diretor: D.W. Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. e Epoch Producing Corporation.

Black Swan (2010) [*Cisne Negro*] Diretor: D. Aronofsky. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.

Blade (1998) [*Blade, O Caçador de Vampiros*] Diretor: S. Norrington. Estados Unidos: Amen Ra Films, Imaginary Forces, Marvel Enterprises e New Line Cinema.

Blade Runner (1982) [*Blade Runner, O Caçador de Androides*] Diretor: R. Scott. Estados Unidos: The Ladd Company e Warner Bros. Pictures.

Blazing Saddles (1974) [*Banzé no Oeste*] Diretor: M. Brooks. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures Crossbow

Productions.

Blow-Up (1966) [*Blow-Up* — *Depois Daquele Beijo*] Diretor: M. Antonioni. United Kingdom: Bridge Films.

Blue Lagoon, The (1980) [*A Lagoa Azul*] Diretor: R. Kleiser. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Blue Valentine (2010) [*Namorados para Sempre*] Diretor: D. Cianfrance. Estados Unidos: Hunting Lane Films e Silverwood Films.

Blue Velvet (1986) [*Veludo Azul*] Diretor: D. Lynch. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.

Bride of Chucky (1998) [*A Noiva de Chucky*] Diretor: R. Yu. Estados Unidos: Universal Pictures e Midwinter Productions, Inc.

Bridge to Terabithia (2007) [*Ponte para Terabítia*] Diretor: G. Csupo. Estados Unidos: Hal Lieberman Company, Laurer Levine Productions, Inc. e Walden Media.

Bringing Up Baby (1938) [*Levada da Breca*]
Diretor: H. Hawks. Estados Unidos: RKO
Radio Pictures.

Burning Bed, The (1984) [*Cama Ardente*]
Diretor: R. Greenwald. Estados Unidos
Tisch/Avnet Productions, Inc.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)
[*Butch Cassidy e Sundance Kid*] Diretor:
G.R. Hill. Estados Unidos: Twentieth
Century Fox Film Corporation.

Cabinet of Dr. Caligari, The (1920) [*O
Gabinete do Doutor Caligari*] Diretor: R.
Weine. Alemanha: Decla-Bioscop AG.

Casablanca (1942) Diretor: M. Curtiz
Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Casino (1995) [*Cassino*] Diretor: Martin
Scorsese. Estados Unidos: Universal
Pictures.

Celebrity (1998) [*Celebridades*] Diretor:
Woody Allen. Estados Unidos: Sweetland
Films e Magnolia Productions.

Champ, The (1979) [*O Campeão*] Diretor: F. Zeffirelli. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Mayer (MGM).

Children of Paradise (1945) [*Filhos do Paraíso*] Diretor: M. Carné. France: Pathé Consortium Cinéma.

Chinatown (1974) Diretor: Roman Polanski. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Cinderella (1950) [*Cinderela*] Diretor: C. Geronimi, W. Jackson e H. Luske. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

Citizen Kane (1941) [*Cidadão Kane*] Diretor: O. Welles. Estados Unidos: RKO Radio Productions e Mercury Productions.

Cleopatra (1963) [*Cleópatra*] Diretor: J.L. Mankiewicz. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Close Encounters of the Third Kind (1977) [*Contatos Imediatos do Terceiro Grau*] Diretor: Steven Spielberg. Estados Unidos: Sony Pictures.

Cool Hand Luke (1967) [*Rebeldia Indomável*] Diretor: S. Rosenberg. Estados Unidos: Jalem Productions.

Dark Knight, The (2008) [*Batman: O Cavaleiro das Trevas*] Diretor: C. Nolan. Estados Unidos: Legendary Pictures Syncopy Film e DC Comics.

David and Lisa (1962) [*David e Lisa*] Diretor: F. Perry. Estados Unidos: Lisa and David Company e Vision Associates Productions.

Day After, The (1983) [*O Dia Seguinte*] Diretor: N. Meyer. Estados Unidos: ABC Circle Films.

Deconstructing Harry (1997) [*Desconstruindo Harry*] Diretor: Woody Allen. Estados Unidos: Jean Doumanian Productions e Sweetland Films.

Deer Hunter, The (1978) [*O Franco Atirador*] Diretor: M. Cimino. Estados Unidos: EMI Films e Universal Pictures.

Defending Your Life (1991) [*Um Visto para o Céu*] Diretor: A. Brooks. Estados Unidos Geffen Pictures.

Dial 'M' for Murder (1954) [*Disque M para Matar*] Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Dog Day Afternoon (1975) [*Um Dia de Cão*] Diretor: S. Lumet. Estados Unidos: Artists Entertainment Complex.

Don't Look Back (1967) [*Encontro com o Passado*] Diretor: D.A. Pennebaker. Estados Unidos: Leacock-Pennebaker.

Donnie Darko (2001) Diretor: R. Kelly. Estados Unidos: Flower Films.

Dr. Dippy's Sanitarium (1906) Estados Unidos: American Mutoscope and Biograph.

Dr. Strangelove (1964) [*Dr. Fantástico*] Diretor: S. Kubrick. Estados Unidos Columbia Pictures Corporation.

Dreams (1990) [*Sonhos*] Diretor: Akira Kurosawa. Japão: Warner Bros. Pictures.

Dressed to Kill (1980) [*Vestida para Matar*]
Diretor: B. De Palma. Estados Unidos
Filmways Pictures.

E. T.: The Extra-Terrestrial (1982) [*E.T. O Extra-Terrestre*]
Diretor: Steven Spielberg
Estados Unidos: Universal Pictures e
Amblin Entertainment.

Endless Love (1981) [*Amor Sem Fim*]
Diretor: F. Zeffirelli. Estados Unidos:
PolyGram Filmed Entertainment.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)
[*Brilho Eterno de uma Mente Sem
Lembranças*] Diretor: M. Gondry. Estados
Unidos: Focus Features.

Exorcist, The (1973) [*O Exorcista*] Diretor:
W. Friedkin. Estados Unidos: Warner Bros.
Pictures e Hoya Productions.

Fahrenheit 9/11 (2004) [*Fahrenheit 11 de
Setembro*] Diretor: M. Moore. Estados
Unidos: Miramax Films.

Fast and the Furious, The (2001) [*Velozes e*

Furiosos] Diretor: R. Cohen. Estados Unidos: Universal.

Fast Times at Ridgemont High (1982) [*Picardias Estudantis*] Diretor: A. Heckerling. Estados Unidos: Refugee Films e Universal Pictures.

Fatal Attraction (1987) [*Atração Fatal*] Diretor: A. Lyne. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Fear Strikes Out (1957) [*Vencendo o Medo*] Diretor: R. Mulligan. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Field of Dreams (1989) [*Campo dos Sonhos*] Diretor: P. Robinson. Estados Unidos: Gordon Company.

Fight Club (1999) [*Clube da Luta*] Diretor: D. Fincher. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures e Regency Enterprises.

Final Destination (2000) [*Premonição*] Diretor: J. Wong. Estados Unidos: New Line Cinema.

Final Frontier, The [episódio da série na televisão] (1992) Diretor: T. Moore. Em *Northern Exposure* [série não exibida no Brasil]. Estados Unidos: Falahey/Austin Street Productions.

Five Easy Pieces (1970) [Cada Um Vive Como Quer] Diretor: B. Rafelson. Estados Unidos: BBS Productions.

Foxfire (1996) [Rebeldes] Diretor: A. Haywood-Carter. Estados Unidos: Chestnut Hill Productions.

Freud (1962) [Além da Alma] Diretor: J. Huston. Estados Unidos: Universal Pictures.

Friday the 13th (1980) [Sexta-Feira 13] Diretor: S. Cunningham. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Girl, Interrupted (1999) [Garota, Interrompida] Diretor: J. Mangold. Estados Unidos: 3 Art Entertainment e Columbia Pictures Corporation.

Godfather, The (1972) [O Poderoso Chefão]

Diretor: F.F. Coppola. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Golden Voyage of Sinbad, The (1973) [*As Novas Viagens de Simbad*] Diretor: G. Hessler. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Gone with the Wind (1939) [*E o Vento Levou*] Diretor: V. Fleming. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e Selznick International Pictures.

Good Will Hunting (1997) [*Gênio Indomável*] Diretor: G. Van Sant. Estados Unidos: Lawrence Bender Productions.

Goodbye Girl, The (1977) [*A Garota do Adeus*] Diretor: H. Ross. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Graduate, The (1967) [*A Primeira Noite de Um Homem*] Diretor: M. Nichols. Estados Unidos: Embassy Pictures Corporation.

Grand Illusion, The (1937) [*A Grande Ilusão*] Diretor: J. Renoir. França: RAC.

H.O.T.S. (1979) Diretor: G. Sindell. Estados Unidos: The American Dream Machine Movie Company.

Halloween (1978) [*Halloween — A Noite do Terror*] Diretor: J. Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures e Falcon International Productions.

Hancock (2008) Diretor: P. Berg. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Hangover Part II, The (2011) [*Se Beber, Não Case 2*] Diretor: T. Phillips. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Harry Potter [Série de Filmes] (2001-2011) Diretor: C. Columbus, A. Cuaron, M. Newell e D. Yates. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Hello Dolly! (1969) [*Alô Dolly!*] Diretor: G. Kelly. Estados Unidos: Chenault Productions.

High Anxiety (1977) [*Alta Ansiedade*] Diretor: M. Brooks. Estados Unidos

Twentieth Century Fox Film Corporation.

Home Alone (1990) [*Esqueceram de Mim*]

Diretor: C. Columbus. Estados Unidos

Twentieth Century Fox Film Corporation.

Hostel (2005) [*O Albergue*] Diretor: E. Roth

Estados Unidos: Hostel LLC, International

Production Company, Next Entertainment e

Raw Nerve.

Hotel Rwanda (2004) [*Hotel Ruanda*]

Diretor: T. George. Estados Unidos: United

Artists.

Husbands & Wives (1992) [*Maridos e*

Esposas] Diretor: Woody Allen. Estados

Unidos: TriStar Pictures.

Hustler, The (1961) [*Desafio à Corrupção*]

Diretor: R. Rossen. Estados Unidos

Twentieth Century Fox Film Corp.

I Became a Criminal (1947) [*Nasce Um*

Criminoso] Diretor: A. Cavalcanti. United

Kingdom: A. R. Shipman Productions e

Alliance Film Corporation.

I Still Know What You Did Last Summer (1998) [*Eu Ainda Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado*] Diretor: D. Cannon. Estados Unidos: Mandalay Entertainment and Summer Knowledge LLC.

Inception (2010) [*A Origem*] Diretor: C. Nolan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Incredible Hulk, The (2008) [*O Incrível Hulk*] Diretor: L. Leterrier. Estados Unidos: Universal Pictures e Marvel Enterprises.

Independence Day (1996) Diretor: E. Emmerich. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages (1916) [*Intolerância*] Diretor: D.W. Griffith. Estados Unidos: Triangle Film Corporation e Wark Producing.

Invasion of the Body Snatchers (1978) [*Vampiros de Almas*] Diretor: P. Kaufman. Estados Unidos: Solofilm.

It Happened One Night (1934) [*Aconteceu Naquela Noite*] Diretor: Frank Capra
Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

It's a Wonderful Life (1946) [*A Felicidade Não Se Compra*] Diretor: Frank Capra
Estados Unidos: Liberty Films (II)

Jackass: The Movie (2002) [*Jackass Cara de Pau — O Filme*] Diretor: J. Tremaine.
Estados Unidos: Paramount Pictures e MTV Films.

Jaws (1975) [*Tubarão*] Diretor: Steven Spielberg.
Estados Unidos: Universal Pictures e Zanuck/Brown Productions.

Killing Us Softly (1979) Diretor: M. Lazarus and R. Wunderlich.
Estados Unidos: Cambridge Documentary Films.

Kings Speech, The (2010) [*O Discurso do Rei*] Diretor: T. Hooper.
Estados Unidos: See-Saw Films.

Koyaanisqatsi (1982) [*Uma Vida Fora de*

- Equilíbrio*] Diretor: G. Reggio. Estados Unidos: Institute for Regional Education.
- Lara Croft: Tomb Raider* (2001) Diretor: S. West. Estados Unidos: Paramount Pictures e Mutual Film Company.
- Last Temptation of Christ, The* (1988) [*A Última Tentação de Cristo*] Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Le Roi de Coeur* (1966) [*King of Hearts; Este Mundo É dos Loucos*] Diretor: P. de Broca. França: Fildebroc.
- Life is Beautiful* (1997) [*A Vida É Bela*] Diretor: R. Benigni. Itália: Cecchi Gori Group e Melampo Cinematografica.
- Lilith* (1964) Diretor: R. Rossen. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.
- Lion King* (1994) [*O Rei Leão*] Diretor: R. Allers e R. Minkoff. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Lord of the Rings, The* [Film Series] (2001-

2003) [*O Senhor dos Anéis — Série de Filmes*] Diretor: P. Jackson. Estados Unidos e Nova Zelândia: WingNut Films, The Saul Zaentz Company e New Line Cinema.

Lorenzo's Oil (1992) [*O Óleo de Lorenzo*] Diretor: G. Miller. Estados Unidos: Universal Pictures.

Lovesick (1983) [*Louco Amor / Caindo de Amor*] Diretor: M. Brickman. Estados Unidos: The Ladd Company e Warner Bros Pictures.

Maltese Falcon, The (1941) [*Relíquia Macabra*] Diretor: J. Huston. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Manhattan (1979) Diretor: Woody Allen. Estados Unidos: Jack Rollins e Charles H Joffe Productions.

March of the Penguins (2005) [*A Marcha dos Pinguins*] Diretor: L. Jacquet. Estados Unidos: Warner Independent Pictures.

Marnie (1964) [*Confissões de Uma Ladra*]

Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos
Universal Pictures.

Matrix, The (1999) Diretor: A. Wachowski e
L. Wachowski. Estados Unidos: Warner
Bros. Pictures e Silver Pictures.

Me, Myself, and Irene (2000) [*Eu, Eu Mesmo
e Irene*] Diretor: B. Farrelly e P. Farrelly.
Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film
Corporation.

Mean Girls (2004) [*Meninas Malvadas*]
Diretor: M. Waters. Estados Unidos:
Paramount Pictures.

Mean Streets (1973) [*Caminhos Perigosos*]
Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos
Warner Brothers.

Midnight Express (1978) [*O Expresso da
Meia-Noite*] Diretor: A. Parker. Estados
Unidos: Casablanca Filmworks.

Midnight in Paris (2011) [*Meia-Noite em
Paris*] Diretor: Woody Allen. Estados
Unidos: Gravier Productions and Mediapro.

Mommie Dearest (1981) [*Mamãezinha Querida*] Diretor: F. Perry. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Mr. Jones (1993) Diretor: M. Figgis. Estados Unidos: TriStar Pictures.

My Girl (1991) [*Meu Primeiro Amor*] Diretor: H. Zieff. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation e Imagine Entertainment.

Naked Gun, The: From the Files of Police Squad! (1988) [*Corra Que a Polícia Vem Aí.*] Diretor: D. Zucker. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Natural Born Killers (1994) [*Assassinos Por Natureza*] Diretor: O. Stone. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master (1988) [*A Hora do Pesadelo 4 — O Mestre dos Sonhos*] Diretor: R. Harlin. Estados Unidos: New Line Cinema, Heroic Communications e Smart Egg Pictures.

Nightmare on Elm Street, A (1984) [*A Hora do Pesadelo*] Diretor: W. Craven. Estados Unidos: New Line Cinema.

North by Northwest (1959) [*Intriga Internacional*] Diretor: A. Hitchcock. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Notebook, The (2004) [*Diário de Uma Paixão*] Diretor: N. Cassavetes. Estados Unidos: New Line Cinema e Gran Via.

Notorious (1946) [*Interlúdio*] Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Officer and a Gentleman, An (1982) [*A Força do Destino*] Diretor: T. Hackford. Estados Unidos: Lorimar Film Entertainment.

Old Yeller (1957) [*Meu Melhor Companheiro*] R. Stevenson. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975) [*Um Estranho no Ninho*] Diretor: M.

Forman. Estados Unidos: United Artists.

Ordinary People (1980) [*Gente Como a Gente*] Diretor: Robert Redford. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Paddle-to-the-Sea (1969) Diretor: B. Mason. Estados Unidos: Favorite Films.

Paranormal Activity (2007) [*Atividade Paranormal*] Diretor: O. Peli. Estados Unidos: Blumhouse Productions.

Paris, Texas (1984) Diretor: W. Wenders. West Germany: Road Movies Filmproduktion. França: Argos Films.

Passion of the Christ, The (2004) [*A Paixão de Cristo*] Diretor: Mel Gibson. Estados Unidos: Icon Productions.

Pirate, The (1948) [*O Pirata*] Diretor: V. Minnelli. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Poseidon Adventure, The (1972) [*O Destino do Poseidon*] Diretor: R. Neame. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film

Corporation.

Pretty Woman (1990) [*Uma Linda Mulher*]
Diretor: G. Marshall. Estados Unidos
Touchstone Pictures.

Prince of Tides, The (1991) [*O Príncipe das
Marés*] Diretora: Barbra Streisand. Estados
Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Program, The (1993) Diretor: D.S. Ward.
Estados Unidos: The Samuel Goldwyn
Company e Touchstone Pictures.

Psycho (1960) [*Psicose*] Diretor: Alfred
Hitchcock. Estados Unidos: Paramount
Pictures.

Pulp Fiction (1994) [*Pulp Fiction: Tempo de
Violência*] Diretor: Quentin Tarantino.
Estados Unidos: Miramax Films.

Pursuit of Happyness, The (2006) [*À Procura
da Felicidade*] Diretor: G. Muccino.
Estados Unidos: Columbia Pictures
Corporation e Relativity Media.

Raiders of the Lost Ark (1981) [*Os*

Caçadores da Arca Perdida] Diretor: Steven Spielberg. Estados Unidos Paramount Pictures e Lucasfilm.

Rashomon (1950) Diretor: Akira Kurosawa. Japão: Daiei Motion Picture Company.

Rebel Without a Cause (1955) [*Juventude Transviada*] Diretor: N. Ray. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Requiem for a Dream (2000) [*Réquiem para Um Sonho*] Diretor: D. Aronofsky. Estados Unidos: Artisan Entertainment.

Reservoir Dogs (1992) [*Cães de Aluguel*] Diretor: Quentin Tarantino. Estados Unidos: Live America, Inc. e Dog Eat Dog Productions, Inc.

Robe, The (1953) [*O Manto Sagrado*] Diretor: H. Koster. Estados Unidos Twentieth Century Fox Film Corporation.

Rocky Horror Picture Show, The (1975) Diretor: J. Sharman. Estados Unidos Twentieth Century Fox Film Corporation.

Rome, Open City (1945) [*Roma, Cidade Aberta*] Diretor: Roberto Rossellini. Itália
Excelsa Film.

Romeo + Juliet (1996) [*Romeu e Julieta*]
Diretor: B. Luhrman. Estados Unidos
Bazmark Films e Twentieth Century Fox
Film Corporation.

Rosebud [Episódio da série na televisão]
(1993) Diretor: M. Fresco. Em *Northern
Exposure*. Estados Unidos: Falahey/Austir
Street Productions.

Saturday Night Fever (1977) [*Os Embalos de
Sábado à Noite*] Diretor: J. Badham
Estados Unidos: Robert Stigwood
Productions.

Saving Private Ryan (1998) [*O Resgate do
Soldado Ryan*] Diretor: Steven Spielberg
Estados Unidos: Amblin Entertainment.

Saw (2004) [*Jogos Mortais*] Diretor: J. Wan.
Estados Unidos: Evolution Entertainment
Saw Productions, Inc. e Twisted

Productions.

Scary Movie (2000) [*Todo Mundo em Pânico*] Diretor: K. Wayans. Estados Unidos: Dimension Pictures, Wayans Bros. Entertainment e Gold/Miller Productions.

Schindler's List (1993) [*A Lista de Schindler*] Diretor: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures e Amblin Entertainment.

Scream (1996) [*Pânico*] Diretor: W. Craven. Estados Unidos: Dimension Films.

Searching for Bobby Fischer (1993) [*Lances Inocentes*] Diretor: S. Zaillian. Estados Unidos: Mirage Entertainment.

Seven Samurai (1954) [*Os Sete Samurais*] Diretor: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company.

Sex and the City (2008) [*Sex and the City — o Filme*] Diretor: M.P. King. Estados Unidos: New Line.

Shakespeare in Love (1998) [*Shakespeare Apaixonado*] Diretor: J. Madden. Estados

Unidos: Universal Pictures, Miramax Films e Bedford Falls Productions.

Shining, The (1980) [*O Iluminado*] Diretor: S. Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.

Shutter Island (2010) [*Ilha do Medo*] Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Silence of the Lambs, The (1991) [*O Silêncio dos Inocentes*] Diretor: J. Demme. Estados Unidos: Orion Pictures.

Sixth Sense, The (1999) [*O Sexto Sentido*] Diretor: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Kennedy/Marshall/Barry Mende Production, Hollywood Pictures e Spyglass Entertainment.

Social Network, The (2010) [*A Rede Social*] Diretor: D. Fincher. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.

Sound of Music, The (1965) [*A Noviça Rebelde*] Diretor: R. Wise. Estados Unidos

Twentieth Century Fox Film Corporation e
Robert Wise Productions.

Speed (1994) [*Velocidade Máxima*] Diretor:
J. de Bont. Estados Unidos: Twentieth
Century Fox Film Corporation.

Spellbound (1945) [*Quando Fala o Coração*]
Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos
Vanguard Films, Selznick International
Pictures e United Artists.

Spider-Man (2002) [*Homem-Aranha*]
Diretor: S. Raimi. Estados Unidos
Columbia Pictures.

Stagecoach (1939) [*Tenacidade*] Diretor: J.
Ford. Estados Unidos: Walter Wanger
Productions.

Stand By Me (1986) [*Conta Comigo*] Diretor:
R. Reiner. Estados Unidos: Columbia
Pictures Corporation.

Star Wars: Episodes I-III (1999-2005)
[*Guerra nas Estrelas: Episódios I-III*]
Diretor: George Lucas. Estados Unidos

Lucasfilm.

Star Wars: Episode IV — A New Hope (1977)
[*Guerra nas Estrelas: Episódio IV — Uma Nova Esperança*] Diretor: George Lucas.
Estados Unidos: Lucasfilm.

Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back (1980) [Guerra nas Estrelas: Episódio V — O Império Contra-Ataca]
Diretor: I. Kershner. Estados Unidos: Lucasfilm.

Star Wars: Episode VI — Return of the Jedi (1983) [Guerra nas Estrelas: Episódio VI — O Retorno de Jedi] Diretor: R. Marquand. Estados Unidos: Lucasfilm.

Steel Magnolias (1989) [Flores de Aço]
Diretor: H. Ross. Estados Unidos: Rasta Films.

Story of O, The (1975) [Histoire d'O]
Diretor: J. Jaeckin. França: AD Production e S.N. Prodis.

Straw Dogs (1971) [Sob o Domínio do Medo]

- / Sob o Domínio do Mal*] Diretor: S. Peckinpah. Estados Unidos: ABC Pictures.
- Sucker Punch* (2011) [*Mundo Surreal*] Diretor: Z. Snyder. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Taxi Driver* (1976) Diretor: Martin Scorsese. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.
- Ten Commandments, The* (1956) [*Os Dez Mandamentos*] Diretor: C.B. DeMille. Estados Unidos: Paramount Pictures e Motion Picture Associates.
- Terms of Endearment* (1983) [*Laços de Ternura*] Diretor: J.L. Brooks. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Texas Chainsaw Massacre, The* (2003) [*O Massacre da Serra Elétrica*] Diretor: M. Nispel. Estados Unidos: Radar Pictures Platinum Dunes, and Next Entertainment.
- Thelma & Louise* (1991) Diretor: R. Scott. Estados Unidos: Pathé Entertainment.

Three Came Home (1950) [*Feras Que Foram Homens*] Diretor: J. Negulesco. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Three Faces of Eve, The (1957) [*As Três Máscaras de Eva*] Diretor: N. Johnson. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation.

Tin Cup (1996) [*O Jogo da Paixão*] Diretor: R. Shelton. Estados Unidos: Regency Enterprises and Warner Bros. Pictures.

Titanic (1997) Diretor: J. Cameron. Estados Unidos: Paramount Pictures, Twentieth Century Fox Film Corporation e Light Storm Entertainment.

To Kill a Mockingbird (1962) [*O Sol É para Todos*] Diretor: R. Mulligan. Estados Unidos: Universal International Pictures.

Town Without Pity (1961) [*Cidade Sem Compaixão*] Diretor: G. Reinhardt. Estados Unidos: The Mirisch Corporation.

Toy Story 3 (2010) Diretor: L. Unkrich
Estados Unidos: Pixar Animation Studios e
Walt Disney Pictures.

Transformers (2007) Diretor: M. Bay. Estados
Unidos: Dream Works SKG e Paramoun
Pictures.

Tree of Life (2011) [*A Árvore da Vida*]
Diretor: T. Malick. Estados Unidos:
Cottonwood Pictures, Plan B Entertainmen
e River Road Entertainment.

Triumph of the Will (1935) [*O Triunfo da
Vontade*] Diretor: L. Riefenstahl. Germany
Leni Riefenstahl-Produktion &
Reichspropagandaleitung der NSDAP.

Tromeo & Juliet (1996) [*Tromeu e Julieta*]
Diretor: L. Kaufman. Estados Unidos: Troma
Entertainment.

Twilight (2008) [*Crepúsculo*] Diretor: C.
Hardwicke. Estados Unidos: Summi
Entertainment.

Un Chien Andalau (1929) Diretor: L. Buñuel

França.

Usual Suspects, The (1995) [*Os Suspeitos*]

Diretor: B. Singer. Estados Unidos
PolyGram Filmed Entertainment and
Spelling Films International.

Vertigo (1958) [*Um Corpo que Cai*] Diretor:

Alfred Hitchcock. Estados Unidos
Paramount Pictures.

Virgin Suicides, The (1999) [*As Virgens*

Suicidas] Diretor: S. Coppola. Estados
Unidos: American Zoetrope, Eternity
Pictures, Muse Productions e Virgin
Suicides, LLC.

Waiting for Superman (2010) [*Esperando*
pelo Super-Homem] Diretor: D.

Guggenheim. Estados Unidos: Electric
Kinney Films, Participant Media e Walder
Media.

What About Bob? (1991) [*Nosso Querido*

Bob] Diretor: F. Oz. Estados Unidos:
Touchstone Pictures.

When Harry Met Sally (1989) [*Feitos Um para o Outro*] Diretor: R. Reiner. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment e Nelson Entertainment.

White Christmas (1954) [*Natal Branco*] Diretor: M. Curtiz. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Why We Fight (1942-1945) [*Razões para a Guerra*] Diretor: Frank Capra. Estados Unidos.

Wizard of Oz, The (1939) [*O Mágico de Oz*] Diretor: V. Fleming. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

La Sortie des Usines Lumière (1895) [*A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*] Diretor: A. Lumière e L. Lumière. França.

Wrong Man, The (1956) [*O Homem Errado*] Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

[1] Keyser (1992).

[2] Classificação de filmes usada nos Estados Unidos pela Motion Picture Association of America (MPAA): Classificação G (Grande Público): Livre para todas as idades; Classificação PG (A Orientação dos Pais é Sugerida); Classificação PG-13 (Fortemente Sugerido aos Pais que Tenham Cautela); Classificação R (Menores de 17 anos, só acompanhados dos pais ou responsáveis); Classificação NC-17 (Proibido para Menores de 17 anos, antiga Classificação X) (N. dos T.)

[3] Diamond, Wrye e Sabbadini (2007) ressaltam que, quando Freud publicou o seu primeiro trabalho importante, *Studies in Hysteria*, em 1895 (em coautoria com Josef Breuer), os irmãos Lumière estavam exibindo o que é amplamente considerado o primeiro filme de não ficção, *La Sortie des Usines Lumière* [A Saída dos Operários da Fábrica Lumière]. A American Psychological

Association, de espírito científico, fora fundada alguns anos antes, em 1892 (Wertheimer, 1987).

[4] O comparecimento de Freud à Clark deixou uma aura que permeou até mesmo o espaço físico. Muitos de nós ficamos convencidos de que o motivo pelo qual a universidade nunca reformou a desgastada escada de madeira foi o fato de Freud ter tornado os degraus sagrados ao pisar neles.

[5] Werner (1980).

[6] Muitos dos professores da Clark naquela época tinham sido orientados por Werner, entre eles Bernard Kaplan, Leonard Cirillo, Roger Bibace, Seymour Wapner, Robert Baker e a neuropsicóloga Edith Kaplan. Outros professores da Clark que influenciaram o meu pensamento foram os socioculturalistas James Wertsch e James Gee, e os narrativistas Michael Bamberg e Nancy Budwig.

[7] Kristen e Dine Young (2009).

[8] Os filmes amadores de curta-metragem estão se tornando muito mais comuns, graças às câmeras digitais e ao YouTube. Enquanto escrevo estas linhas, os meus filhos estão trabalhando em conjunto com crianças da vizinhança para fazer o seu próprio filme. Talvez daqui a uma década alguém vá escrever um livro chamado *A Psicologia do YouTube*.

[9] Wade e Tavris (2005) definem a psicologia como “a disciplina que lida com o comportamento e os processos mentais, e como eles são afetados pelo estado físico, pelo estado mental e pelo ambiente externo do organismo” (p. 3).

[10] A palavra método contém fortes conotações religiosas, derivando do radical grego *methodos*, que significa “o caminho”. Essa derivação traz à lembrança a declaração de Jesus “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (João 14:6). Os psicólogos têm a fama de serem *quase* tão solenes com relação aos seus

métodos.

[11] Curiosamente, o único livro sobre psicologia e o cinema tão abrangente quanto a abordagem de Gladwell é o trabalho de Munsterberg de 1916, que combina história, tecnologia, psicologia experimental, interpretação textual, filosofia estética e especulação imaginativa.

[12] Sternberg e Grigorenko (2001).

[13] Outra maneira eficaz de defender essa ideia é por meio do poema de John Saxe, *The Blind Men and the Elephant*, no qual vários cegos investigam uma parte isolada do corpo (presa, tromba, ouvido, etc.) de um elefante e chegam a conclusões equivocadas a respeito da natureza desse animal (chegando a afirmar que ele é uma lança, uma cobra, um leque, etc.) Esse poema é usado por Tavis e Wade no seu recente livro *Psychology in Perspective*, que introduz a área da psicologia de uma maneira mais coesiva.

[14] A estrutura simbólica apresentada aqui é uma simplificação do modelo apresentado por Werner e Kaplan (1984) em *Symbol Formation*. Eles extraem a sua perspectiva, em parte, da filosofia simbólica de Ernst Cassirer (1955-1957) e do método retórico de Kenneth Burke (1973). A simbolização, como compreendida por Werner e Kaplan, é tão receptiva à interpretação literária quanto o é à experimentação.

[15] Como a maior parte dos exemplos apresentados neste livro diz respeito à maneira como os símbolos visuais e linguísticos estão entranhados nas *histórias*, a teoria narrativa (por exemplo, teorias a respeito de como as histórias são concebidas e como elas são recebidas pelos ouvintes/espectadores) surge de repente com alguma regularidade. Este tema é fundamental no Capítulo 9, no qual são feitos paralelos entre histórias no cinema e histórias na formação da identidade (McAdams, 1993).

[16] O fato de os símbolos terem *mais de um nível de significado* é adotado por diversos autores, entre eles Carl Jung (1964) e Paul Ricoeur (1970) no seu estudo de Freud, como o aspecto definidor da simbolização.

[17] Mesmo que um pequeno filme independente atinja “apenas” alguns milhares de espectadores, ainda assim ele é um importante evento social, especialmente se um público “cult” arrebatado se tornar muito apegado a ele.

[18] Esses eventos simbólicos são *psicológicos* tanto porque ambas as interpretações fazem comentários sobre a natureza humana (por exemplo, como as pessoas substituem tendências inaceitáveis como a agressão por ações aceitáveis como o heroísmo) como porque a transformação entre um objeto simbólico e o seu significado requer o pensamento (por exemplo, a atividade mental ou o processamento cognitivo).

[19] Greenberg (1975).

[20] Payne (1989b).

[21] Hopcke (1989).

[22] Indick (2004).

[23] Murphy (1996).

[24] O emprego aberto da palavra “texto” como uma narrativa subjacente vai de encontro à definição comum de texto como uma coisa escrita, mas acompanhando a convenção nos estudos literários, de filmes e retóricos, eu às vezes me refiro aos filmes como “textos”.

[25] Kracauer (1960) e Bazin (1967) são comumente associados à defesa do filme como um exercício em realismo; essa atitude encontrou expressão no neorrealismo italiano (*Roma, Cidade Aberta [Roma città Aperta]*) e no cinéma verité (*Ne te Retourne Pas*). Andrew (1976) afirma que o realismo vai de encontro às primeiras tendências na crítica dos filmes que realçava os filmes pelas suas qualidades oníricas representadas pelo expressionismo alemão (*O Gabinete do Dr.*

Caligari [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]) e pelo surrealismo (*Un Chien Andalou*). Muitos estudos modernos dos filmes, tanto na psicologia (Packer, 2007) quanto na filosofia (McGinn, 2005), continuam a enfatizar o filme como um sonho.

[26] Bordwell (1989a) se afasta de estruturas teóricas particulares para convincentemente explicar o processo geral que todos os intérpretes usam para extrair significado dos filmes.

[27] As abordagens interpretativas mais proeminentes no início da história dos filmes são examinadas por Andrew (1976). Casetti (1999) continua a tarefa de analisar a teoria dos filmes até 1995.

[28] Existem muitas possibilidades para tipos de comportamento (por exemplo, a atividade rural, dirigir aviões) e tipos de pessoas (por exemplo, detetives particulares, mordomos) que poderiam receber atenção dos cientistas

sociais, mas não recebem. A psicoterapia e a doença mental, contudo, têm sido tema de muito interesse especial, e eu as examino em detalhes no Capítulo 3.

[29] A maneira como os filmes afetam as atitudes das audiências é examinada mais detalhadamente no Capítulo 8.

[30] Rendleman (2008).

[31] Consulte Krippendorff (2003) para uma visão geral dos métodos de análise do conteúdo.

[32] As interpretações dos críticos talentosos são discutidas mais adiante neste capítulo. Esses críticos normalmente não são afetados pelas análises de conteúdo, já que as categorias analíticas de conteúdo *precisam ser* apresentadas de uma maneira que *todo mundo* consiga entender. Corre a piada que elas precisam ser tão óbvias que poderiam ser identificadas por macacos treinados (ou alunos da pós-graduação, os que estiverem

disponíveis). As virtudes dos críticos — perspicácia, sutileza e originalidade — podem se tornar desvantagens quando se trata das análises de conteúdo.

[33] Não é por acaso que esses temas correspondem às preocupações sociais das décadas mais recentes. Apesar de alegações ocasionais de neutralidade, as ciências sociais de fato nadam na corrente cultural, quer como reflexões, quer como agentes de mudança. Os temas que recebem atenção neste capítulo também foram examinados do ponto de vista dos seus *efeitos* sobre membros da audiência no Capítulo 8.

[34] Wilson *et al.* (2002).

[35] *Meninas Malvadas* se baseia em parte em *Queen Bees and Wannabes*, um livro de não ficção de Rosalind Wiseman sobre panelinhas de meninas adolescentes, o qual, por sua vez, se inspira em pesquisas sobre a agressão relacional de psicólogos de desenvolvimento

como Nicki Crick (2002).

[36] Coyne e Whitehead (2008).

[37] Greenberg (1994).

[38] Consulte Günter (2002) para uma análise de pesquisas sobre o conteúdo sexual na mídia.

[39] Cowan *et al.* (1988).

[40] Uma análise de conteúdo original por Molitor e Sapolsky (1993) foi acompanhada por uma apreciação crítica por Linz e Donnerstein (1994).

[41] Welsh (2010).

[42] Consulte Sarafino (2008) para o resumo.

[43] Glantz e Kacirk (2004).

[44] Hazan, Lipton e Glantz (1994).

[45] Ricoeur (1974: pp. 12-13).

[46] Ricoeur (1974: p. 99).

[47] Entre os exemplos dos numerosos estudos exaustivos que usam a teoria psicodinâmica tradicional para analisar os filmes estão Greenberg (1975; 1993) e Indick (2004); muitas outras interpretações apareceram em

periódicos como *Psychoanalytic Review* e *The International Journal of Psychoanalysis*. Além disso, variações semióticas e pós-modernas da teoria freudiana são discutidas na seção “A condição do espectador” neste capítulo.

[48] Existem tentativas periódicas de declarar a teoria freudiana extinta. O vigoroso repúdio da validade científica da psicanálise do crítico literário Frederick Crews (1995) esteve no centro de um debate da década de 1990 conhecido como Guerras de Freud (consulte Forrester, 1998, para uma defesa de Freud). Apesar dessas batalhas, a teoria freudiana continua a vicejar nas humanidades, e variações modernas da psicanálise permanecem uma força poderosa no tratamento da saúde mental, com alguns psicólogos e psiquiatras argumentando que elementos cruciais da abordagem de Freud são confirmados tanto pelas pesquisas sobre a psicoterapia eficaz

(Shedler, 2010) quanto pela neurociência moderna (Schore, 2003).

[49] Veja *A Primer of Freudian Psychology* (1999) como um resumo clássico da teoria freudiana.

[50] Freud (1960b: p. 58).

[51] A psicodinâmica é um termo amplo que abrange a psicanálise original de Freud e as numerosas teorias derivadas delas que surgiram depois.

[52] Greenberg (1975).

[53] Greenberg (1975: p. 14).

[54] Cocks (1991).

[55] Força destrutiva que pode ser direcionada tanto para o interior, na forma de masoquismo ou suicídio, quanto para o exterior, por meio da agressão, do ódio extremo ou do assassinato. (N. do E.)

[56] Quando falamos de Stanley Kubrick, nunca podemos estar certos de qual era a intenção. Um dos meus professores nos advertiu de que

nunca subestimássemos a atenção de Kubrick aos detalhes, já que a única coisa mais obsessivamente concebida do que um dos seus filmes era a propaganda em grande escala.

[57] A ciência cognitiva moderna tem uma opinião ambígua sobre a argumentação psicanalítica de que as pessoas percebem inconscientemente cada aspecto do seu ambiente. Por um lado, existem evidências de que a mente é altamente seletiva a respeito das informações que ela processa e recorda. Ao mesmo tempo, as pessoas de fato processam e reagem a certos estímulos ambientais que não conseguem conscientemente identificar, embora não exista nenhuma evidência de que esses estímulos “subliminares” estejam efetivamente causando um efeito no comportamento (consulte o Capítulo 8).

[58] Hill (1992) e Iaccino (1998) apresentam análises junguianas tradicionais de uma gama de filmes enquanto Singh (2009) examina

abordagens “pós-junguianas” da crítica de filmes.

[59] O melhor resumo da teoria junguiana é a sucinta síntese que ele escreveu pouco antes de morrer, *O Homem e Seus Símbolos* (1964).

[60] A teoria de Jung tem sido frequentemente acusada de ser mística. Uma das respostas mais convincentes de Jung (1969: pp. 43–44) a essa crítica é uma analogia que ele faz com os instintos. Ele ressalta que a existência de instintos inatos — simples *padrões de comportamento* que não são adquiridos e são cruciais para a sobrevivência (por exemplo, o reflexo fundamental no qual os recém-nascidos viram a cabeça e sugam quando a sua bochecha é levemente acariciada) — não é controvertida. Ele afirma que os arquétipos são meramente *padrões de pensamento* que fornecem às pessoas um modelo para tentar entender um mundo complicado.

[61] *Guerra nas Estrelas* é um exemplo

clássico da teoria junguiana porque George Lucas foi explicitamente inspirado pelo proeminente mitólogo Joseph Campbell (1968), cuja abordagem à mitologia está fundamentada na teoria junguiana. Lucas diz o seguinte: “Foi muito estranho porque ao ler *O Herói de Mil Faces* comecei a compreender que a minha primeira versão preliminar de *Guerra nas Estrelas* estava seguindo temas clássicos... de modo que modifiquei a versão preliminar seguinte de acordo com o que eu estivera aprendendo a respeito de temas clássicos, e a tornei um pouco mais coerente” (Larsen e Larsen, 2002: p. 541).

[62] Iaccino (1998).

[63] Hill (1992).

[64] Ricoeur (1974: p. 99).

[65] Ray (1985: p. 14), citando Althusser (1977).

[66] Muitos dos temas fundamentais relacionados à psicologia cultural são

examinados em Cole (1996).

[67] A abordagem ideológica de Louis Althusser causou um impacto significativo na base dos estudos culturais. Storey (2009) apresenta uma introdução aos estudos culturais enquanto Ryan (2008) editou uma abrangente antologia de importantes contribuições para a área.

[68] Consulte Fiske (1989) para um exemplo proeminente.

[69] Haskell (1973: pp. 327–328).

[70] Ray (1985: p. 57).

[71] Consulte Andrew (1976) e Casetti (1999) para análises da história da teoria do cinema.

[72] O livro foi publicado originalmente em francês com o título *Qu'est-ce que le cinéma?*. (N. dos T.)

[73] Metz integrou o seu trabalho anterior sobre semiótica, *Film Language* (1974), com a psicanálise na obra altamente influente *The Imaginary Signifier* (1982). Outras

interpretações psicanalíticas nos estudos de cinema foram compiladas por Kaplan (1990). Abordagens mais recentes da interpretação lacaniana podem ser encontradas em McGowan e Kunkle (2004).

[74] Greenberg (1993: p. 5), um psicanalista atuante, relata uma experiência humilhante que ele teve em uma conferência na qual a sua interpretação psicanalítica tradicional de um filme teve uma recepção fria da parte dos acadêmicos do cinema na audiência. Em contrapartida, uma grande agitação ocorreu por causa de uma interpretação lacaniana extremamente compacta de 20 segundos de um filme de Marlene Dietrich que “descobriu” a hostilidade sexual em uma montagem entre cenas aparentemente não relacionadas. Na primeira cena, uma arma foi disparada fora da tela; se seguissemos a trajetória hipotética da bala até a cena seguinte (em um espaço completamente separado), ela provavelmente

atingiria um personagem do sexo masculino diretamente entre as pernas.

[75] Essa dificuldade pode ser intencional. Dependendo da pessoa a quem você pergunta, a complexidade é um reflexo da natureza instável do conhecimento ou é uma tática neoeletista concebida para provocar os burgueses de mentalidade fechada (por exemplo, a maioria dos americanos).

[76] A filosofia e a crítica pós-modernas estão associadas a Jacques Derrida, Michael Foucault, Richard Rorty e muitos outros.

[77] Resumido a partir da análise dos conceitos de Metz da identificação, do voyeurismo e fetichismo de Casetti (1999).

[78] Silverman (1986).

[79] Mulvey (1986).

[80] A natureza falocêntrica do cinema convencional se assemelha ao argumento de Haskell, com a diferença que Mulvey (1986) também está interessado nos mecanismos do

filme e não apenas no *conteúdo*.

[81] Outros autores como Modleski (1988) argumentam que os filmes de Hitchcock criam um mal-estar no público manipulando deliberadamente os diferenciais de poder que Mulvey discute. O significado de *Um Corpo que Cai* para o próprio Hitchcock é discutido no Capítulo 4.

[82] A abordagem “apenas texto” da crítica está associada à Nova Crítica. Ensaios clássicos foram recentemente incluídos em uma antologia por Davis (2008).

[83] O espectador implícito é uma modificação do leitor implícito, um termo inventado por Iser (1974).

[84] O perigo de um excesso de possíveis críticas foi exposto dentro dos próprios estudos de cinema. Depois de analisar o processo da interpretação dos filmes do ponto de vista mais abstrato, Bordwell (1989a) expressa aborrecimento pelas aparentemente

intermináveis interpretações que estão espalhadas pela sua área. Ele demonstra esse ponto justapondo sete interpretações críticas separadas de *Psicose*, argumentando que, embora todas sejam razoáveis, o benefício de ter essas múltiplas interpretações diferentes espalhadas por aí é obscuro.

[85] A tensão entre o desejo de interpretações absolutas de filmes e as abordagens do “olho do contemplador” relativista está em grande evidência nos fóruns de discussão na internet, como os do IMDB.com. São apresentadas muitas críticas que assumem a forma “Este filme é horrível e qualquer pessoa que pense de outra maneira é um idiota”; essas críticas são então inevitavelmente acompanhadas por apelos à tolerância porque “todo mundo tem direito à sua própria opinião”.

[86] Bruner foi uma figura importante na “revolução cognitiva” na década de 1960, na qual o rígido behaviorismo foi suplantado por

abordagens cognitivas que levavam em conta a exploração de conceitos mentais como a memória e a imaginação. Mais tarde, na sua carreira, Bruner descobriu que a psicologia cognitiva tinha se tornado mais limitada e restrita do que ele pretendia e escreveu dois livros influentes, *Actual Minds, Possible Worlds* (1986) e *Acts of Meaning* (1990), que defendem a fusão de metodologias entre as humanidades e as ciências sociais.

[87] Bruner (1990: p. 2).

[88] Bruner (1986: p. 13).

[89] Camp, *et al.* (2010).

[90] Fleming e Manvell (1985), o primeiro, psicólogo, e o segundo, historiador de cinema, oferecem uma análise temática de representações de insanidade. Zimmerman (2003) assume uma perspectiva literária para demonstrar a relativa sensibilidade de certos filmes. Robinson (2003) e Wedding, Boyd e Niemiec (2010), que usam critérios de

diagnóstico formais, argumentam que alguns filmes são úteis para ensinar os alunos a respeito da doença mental (o que é adicionalmente discutido no Capítulo 9). Alguns autores se concentraram na doença mental em filmes para crianças, especialmente filmes da Disney (Wahl, *et al.*, 2003; e Lawson e Fouts, 2004). Todos contêm extensas listas de filmes que retratam a doença mental.

[91] Eu uso “distúrbio psicológico” como um sinônimo aproximado para “distúrbios psiquiátricos”, “distúrbios de comportamento”, “psicologia anormal”, “doença mental” e “psicopatologia”. Termos como “louco”, “maluco” ou “lunático” são mais informais, dramáticos e pejorativos. De uma maneira ou de outra, todos sugerem problemas de comportamento e pensamento que impedem as pessoas de funcionar na sua capacidade máxima.

[92] Camp, *et al.* (2010; p. 148).

[93] A imagem de fato traz à lembrança o assassino em série John Wayne Gacy, mas Gacy agiu sozinho e não era o chefe de uma organização criminosa.

[94] Cinquenta anos depois de ter sido lançado, *Psicose* se mantém moderadamente bem como filme de suspense, mas foi quando compreendi que Hitchcock o considerava uma comédia (Truffaut, 1985: pp. 200-202) que percebi o seu verdadeiro gênio.

[95] DID é um diagnóstico oficial na nomenclatura psiquiátrica atual (American Psychiatric Association, 2000). No entanto ele é polêmico, e alguns profissionais não acreditam que ele exista na forma extrema de pessoas que desenvolvem “personalidades” distintas.

[96] Acreditar que um objeto inanimado esteja possuído de sensibilidade é uma ilusão, ao passo que ver um cadáver falar é uma alucinação. Ambos são sintomas comuns de

esquizofrenia, não de DID. Os estudantes frequentemente confundem o DID (que é muito raro) com esquizofrenia (que é comum). *Psicose* é culpado, pelo menos em parte, por essa confusão.

[97] O filme se baseia no livro *Psycho*, de Robert Bloch (1989). Bloch fundamentou a sua história no assassino em série Ed Gein, que morava em uma fazenda isolada em Wisconsin na década de 1950, onde matou e desmembrou pelo menos dez mulheres. Este caso também foi a inspiração do clássico de terror *O Massacre da Serra Elétrica* [*The Texas Chainsaw Massacre*] e de *O Silêncio dos Inocentes*.

[98] Como documentado no fascinantemente detalhado *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990) de Rebello.

[99] Truffaut (1985: p. 269).

[100] Hyler, Gabbard e Schneider (1991). Alguns exemplos recentes foram adicionados.

[101] Embora ainda seja usado na linguagem cotidiana, há décadas o termo ninfomania não é uma categoria de diagnóstico formal.

[102] Na verdade, alguns cineastas contrataram consultores profissionais para garantir que as suas representações fossem realistas — por exemplo, os aspectos psicológicos da prisão e da brutalidade em *O Expresso da Meia-Noite* [*Midnight Express*] (Farber e Green, 1993).

[103] Exemplos adicionais de descrições precisas são apresentados em Robinson (2009).

[104] O DSM-IV-TR (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 4th Edition, Text Revision*, American Psychiatric Association, 2000) é a referência de diagnóstico usada pela maioria dos provedores de cuidados de saúde mental nos Estados Unidos. Ele contém 16 classes principais de diagnóstico, mas um sistema de subclassificação pode conduzir a centenas de

diagnósticos distintos. Entre as principais classificações mais comuns nas representações cinematográficas estão os transtornos psicóticos (esquizofrenia), transtornos de humor (depressão e bipolar), transtornos de ansiedade (transtorno do estresse pós-traumático), transtornos da personalidade (narcisismo e paranoia), transtornos dissociativos (transtorno dissociativo de identidade) e transtornos relacionados ao uso de substâncias.

[105] A principal crítica é que o filme sugere que Nash tenha controlado os seus sintomas sem medicação, o que não é compatível com o relato na biografia, *A Beautiful Mind* (Nasar, 2001).

[106] Greenberg (2003) indica que as alucinações visuais (o companheiro de quarto imaginário de Nash) são relativamente raras quando comparadas com alucinações auditivas (ouvir vozes), mas, como se sabe, o cinema

prefere sempre *mostrar* coisas.

[107] Consulte também Brandell (2004), Rabkin (1998) e Walker (1993).

[108] Rabkin (1998) apresenta informações detalhadas a respeito de milhares de filmes relacionados à psicologia.

[109] Emprego psicoterapia e aconselhamento como sinônimos, e uso psicólogo ou profissional da área da saúde mental como uma forma abreviada de chamar qualquer pessoa que trabalhe com pessoas para resolver problemas interpessoais e emocionais. Existem diferenças entre formas de tratamento (psicanálise *versus* psicoterapia) e disciplinas (psicologia *versus* psiquiatria), embora muitas pessoas fiquem confusas com essas diferenças. A utilização contraditória e inexata desses termos no cinema é, em parte, responsável pela confusão.

[110] Existem exceções. *Psicose* foi lançado no coração da Era de Ouro, mas a sua descrição

do doutor Richman é uma paródia de incoerência psiquiátrica.

[111] Além dos doutores Dippy, Perverso e Magnífico descritos por Schneider (1987), outras categorias foram apresentadas por Orchowski, Spickard e McNamara (2006), e Winick (1978).

[112] Orchowski, Spickard e McNamara (2006).

[113] Pirkis, *et al.* (2006).

[114] Schultz (2005).

[115] Martin (2007).

[116] Gabbard (2001) e Schultz (2005).

[117] Bischoff e Reiter (1999) e Dine Young, *et al.* (2008).

[118] A doutora Melfi de *A Família Soprano [Sopranos]* foi outra proeminente terapeuta que lutou contra a atração pelo seu cliente gângster, embora ela tenha atipicamente resistido à tentação.

[119] Alguns trechos da seção foram extraídos

textualmente de Dine Young, *et al.* (2008).

[120] Perlin (1996).

[121] Pope e Vasquez (1998).

[122] Edelson (1993: p. 311).

[123] Lambert e Bergin (1994).

[124] Gabbard (2001).

[125] McDonald e Walter (2009) documentam a descrição quase universalmente negativa da ECT apesar do fato de as técnicas modernas terem efeitos colaterais mínimos e terem se revelado um tratamento efetivo para alguns casos de depressão grave.

[126] Os filmes e a televisão dão a impressão de que os criadores de perfis psicológicos formam um grupo profissional substancial, quando na realidade existem poucos deles fora do FBI. Esse fato lamentável fez com que eu causasse uma decepção em numerosos estudantes que estavam ingressando na faculdade.

[127] O impacto dos filmes sobre os

espectadores em geral é o tema dos Capítulos 8 e 9.

[128] Jorm (2000).

[129] Wahl (1995).

[130] Kondo (2008: pp. 250-251).

[131] Pirkis, *et al.* (2006).

[132] Granello, *et al.* (1999).

[133] Philo (1996).

[134] Domino (1983).

[135] Fleming e Manvell (1985: p. 17).

[136] Sullivan (1953: p. 32). Sempre começo a minha aula em psicologia anormal com essa citação para diminuir a tendência dos alunos de abordar o tema como “o distúrbio da semana”.

[137] O gênero é um bom exemplo da semelhança de se perder na diversidade. Embora haja algumas diferenças dignas de nota entre homens e mulheres, em muitas dimensões psicológicas, os gêneros são muito semelhantes (Hyde, 2005). Essas semelhanças são frequentemente ofuscadas em livros

populares como o grandioso *best-seller* de Gray: *Homens São de Marte, Mulheres São de Vênus*.

[138] Werner (1980). Uso o termo aqui de uma maneira ampla que simplesmente sugere que dois domínios da ação humana são semelhantes em pelo menos uma dimensão importante (embora possam ser substancialmente diferentes de outras maneiras).

[139] Sleek (1998).

[140] Siegel (1999).

[141] Gabbard (2001); Eber e O'Brien (1982) Ringel (2004).

[142] Jamieson, Romer e Jamieson (2006).

[143] Schill, Harsch e Ritter (1990).

[144] Dine Young, *et al.* (2008).

[145] Edelson (1993: p. 307).

[146] Brandell (2004).

[147] Stein (2003).

[148] O uso do filme para ensinar psicologia e transmitir lições de vida é examinado também

no Capítulo 9.

[149] Corliss (1992).

[150] Lax (2000: p. 397).

[151] Bjorkman (1994).

[152] Consulte Schultz (2005) e Elms (1994) para obter uma visão geral da psicobiografia. Ambos os autores ressaltam que, à medida que a psicologia se estabeleceu como uma ciência experimental, o método foi marginalizado. A vida é grandiosa demais para se encaixar em laboratórios (mesmo os das grandes universidades). Alguns dos primeiros psicólogos, como William James, achavam que o estudo da vida poderia existir lado a lado com abordagens experimentais. Gordon Allport (1965) defendia os estudos de casos como uma maneira de equilibrar a generalização estatística. Ele observou que poderia ser útil para um homem ter uma ideia geral a respeito do que a maioria das mulheres gosta quando fosse fazer compras para a esposa, mas que

esse homem estaria em uma situação melhor se conhecesse as preferências pessoais dela (p. 159).

[153] Erikson (1962).

[154] Consulte Schultz (2005) para capítulos sobre esses e outros artistas.

[155] Freud (1957).

[156] Entre exemplos de testes projetivos estão o Teste de Apercepção Temática (as pessoas que fazem o teste contam histórias em reação a uma imagem) e o Teste da Família Cinética (as pessoas que fazem o teste desenham a sua família em ação).

[157] Existem algumas exceções, como a biografia de Charlie Chaplin escrita por um psiquiatra (Weissman, 2008).

[158] O *auteur* é um diretor de cinema que influencia de tal maneira os seus filmes que se classifica como autor deles. (N. dos T.)

[159] Wollen (1976).

[160] Embora muitos diretores (Scorsese,

Tarantino, Polanski, etc.) tenham adotado o truque hitchcockiano de aparecer de repente nos seus próprios filmes, essas aparições não geram muito entusiasmo.

[161] Spoto (1983: p. x).

[162] Spoto (1983: p. 9). Existem dúvidas quanto ao fato de o evento ter efetivamente acontecido. Spoto declara que não conseguiu encontrar evidências que o confirmassem ou refutassem (p. 16).

[163] Spoto (1983: p. 36).

[164] Spoto (1983: p. 37).

[165] Spoto (1983: p. 65).

[166] Spoto (1983: p. 343).

[167] Spoto (1983: p. 387).

[168] LoBrutto (2008: p. 32).

[169] Keyser (1992: p. 7).

[170] LoBrutto (2008: p. 33).

[171] Citado em Keyser (1992: p. 10).

[172] Cohen-Shalev e Raz (2008).

[173] Cohen-Shalev e Raz (2008: p. 36).

[174] Dyer (1998: p. 43).

[175] McGilligan (1994: pp. 42-47).

[176] McGilligan (1994: pp. 262-264).

[177] McGilligan (1994: p. 263).

[178] McGilligan (1994: pp. 51-52).

[179] Prática sexual na qual a pessoa fica fisicamente amarrada (com algemas ou cordas) durante a atividade sexual. (N. dos T.)

[180] Morton (2010: p. 105).

[181] Morton (2010: pp. 108-109) atribui essas citações a Franziska De George e Iris Martin, respectivamente, mas não oferece um contexto que explique como essas opiniões pessoais foram adquiridas, deixando aberta a possibilidade de que tenham sido interpretadas fora de contexto.

[182] Esse aforismo está associado à psicologia da Gestalt, uma escola de psicologia com o foco na sensação e na percepção.

[183] Bertolucci, Shaw e Mawson (2003: p. 20).

[184] Bertolucci, Shaw e Mawson (2003: p 25).

[185] Citado em Bertolucci, Shaw e Mawson (2003: p. 28).

[186] D'Arminio (2011).

[187] Espírito da época em alemão. A palavra costuma ser usada em inglês no original. (N. dos T.)

[188] Recentes evoluções no Método de Atuação estão resumidas em Krasner (2000). O Método de Atuação tornou mais fácil a psicobiografia dos atores, já que esses atores entram deliberadamente em contato com aspectos de si mesmos ao desempenhar os seus papéis.

[189] Indick (2004).

[190] Farber e Green (1993: p. 21).

[191] Farber e Green (1993: p. 80).

[192] Farber e Green (1993: p. 311).

[193] Para mim, a apresentação de Allen da psicoterapia nos seus filmes pareceu ao

mesmo tempo acauteladora e fascinante. Eu cresci em uma cidade rural e assisti várias vezes a *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* e *Manhattan* na TV a cabo. A Nova York de Woody parecia um universo alternativo no qual as pessoas passavam os dias folheando livros nas livrarias, buscando o romance e fazendo terapia. Depois que me formei na faculdade, fui a Nova York para uma entrevista para a escola de pós-graduação com um autêntico psicanalista. Esperei enquanto ele discutia com a secretária para ter certeza de que eu realmente tinha uma hora marcada. Depois de uma entrevista embaraçosa, durante a qual ele me fuzilou com os olhos, desci para a rua e descobri que o meu carro tinha sido rebocado. Não fui aceito pela escola, e os meus dias de querer ser Woody terminaram.

[194] Lax (2000: p. 79) e Baxter (1999: p. 73).

[195] Farber e Green (1993: p. 192).

[196] Cohen (2004) e Philaretou (2006).

[197] Schultz (2005).

[198] Com base nesses critérios, nenhum dos esboços biográficos apresentados aqui deve ser considerado definitivo. O propósito dos meus exemplos é captar certas tendências na psicobiografia, mas não são imagens completas e precisas da vida complicada dos cineastas. As biografias completas às quais eu recorro para os meus resumos são mais detalhadas; no entanto, se elas são exatas, coerentes e confiáveis é uma questão a definir.

[199] Spoto (1983: p. 36).

[200] Elms (2005).

[201] Schultz (2005: p. 10).

[202] Seligman e Csikzentmihalyi (2000).

[203] Nettle (2001).

[204] Rothenberg (1990: p. 6).

[205] Nettle (2001: p. 145).

[206] Freud (1959) enfatizou os desejos inconscientes dos contadores de histórias, mas os cineastas frequentemente parecem

conscientes do significado pessoal dos seus filmes. A consciência e a inconsciência não são estados separados; eles existem em um *continuum* e são, portanto, uma questão de grau.

[207] Zillmann e Bryant (1985).

[208] Fuller (1996).

[209] Austin (1989: pp. 35-36). Esses números de frequência não se referem necessariamente ao número de pessoas diferentes que assistiram a um filme, já que alguns podem ter ido ao cinema mais de uma vez por semana.

[210] Television Facts and Statistics (s.d.).

[211] Austin (1989: p. 36).

[212] Austin (1989: p. 40).

[213] Austin (1989: pp. 87-92).

[214] Taylor (2002).

[215] Krugman e Johnson (1991).

[216] Yearly Box Office (2011).

[217] Em um nível individual, os psicólogos ocasionalmente usam as predileções de leitura

ou de filmes para avaliar a personalidade. Parece provável que uma pessoa que só assista a filmes de terror seja diferente de alguém que prefira assistir apenas a comédias românticas. Este capítulo focaliza as tendências gerais da atividade de assistir a filmes. Um exame mais atento do prazer com os filmes é feito nos capítulos seguintes, particularmente no Capítulo 7.

[218] Listas de campeões de bilheteria e também outros tipos de listas de filmes estão disponíveis em www.filmsite.org. A lista que estou usando teve os valores corrigidos, portanto está historicamente equilibrada. Os ingressos de cinema em 1939 quando *E o Vento Levou* foi lançado eram muito mais baratos do que uma apresentação de *Avatar* em 3D. Isso explica o motivo pelo qual *Avatar*, embora seja o filme de maior renda de bilheteria de todos os tempos, esteja classificado abaixo de grandes sucessos de

diferentes eras econômicas como *Titanic*, *A Noviça Rebelde* e *E o Vento Levou*.

[219] Na medida em que sou um fã de cinema representativo, assisti a 45 dos 50 filmes e estou, de um modo geral, familiarizado com todos os filmes da lista exceto *O Manto Sagrado* [*The Robe*].

[220] Dean Simonton (2011) compilou um grande banco de dados de desempenho de bilheteria, prêmios, classificações dos críticos e outras informações publicamente disponíveis.

[221] Simonton (2011: pp. 53-78).

[222] Simonton (2011: p. 82).

[223] Simonton (2011: p. 102).

[224] McIntosh, *et al.* (2003).

[225] Simonton (2011).

[226] Roberts e Foehr (2004).

[227] Worth *et al.* (2008).

[228] Os efeitos do filme são discutidos em detalhes no Capítulo 8.

[229] Consulte Pritzker (2009), por exemplo.

[230] Teste feito com uma audiência antes do lançamento do filme para verificar a reação das pessoas. (N. dos T.)

[231] Marich (2005).

[232] Extraído do website do American Film Institute em www.afi.com/100years/movies10.aspx. A AFI é uma associação de cineastas, produtores e críticos que, de acordo com o website, estão dedicados à preservação do filme e a atividades educacionais.

[233] Acessado a partir do Internet Movie Database em www.imdb.com/chart/top em 1º de abril de 2011.

[234] Outra diferença é o punhado de filmes estrangeiros (por exemplo, *Os Sete Samurais*) na lista no IMBD; a AFI só classifica filmes americanos.

[235] Em comparação com o exclusivo processo de seleção de membros do American

Film Institute, qualquer pessoa que esteja *online* pode acessar o IMDB. Ainda assim, existe um forte elemento de autosseleção, já que as pessoas precisam escolher não apenas usar o site, mas também a sua função de classificação.

[236] Fischhoff, *et al.* (2002-2003).

[237] Esse levantamento foi realizado no início da década de 2000, antes da obsessão por *Crepúsculo [Twilight]*. Por conseguinte, os resultados não estão misturados com essa série de livros/filmes imensamente popular. No entanto, as suas constatações podem ter prenunciado a mania de neovampiros do novo milênio.

[238] Banerjee, *et al.* (2008).

[239] Lincoln e Allen (2004).

[240] Pensar a respeito dos filmes do ponto de vista de “antes, durante e depois” estabelece um processo cíclico. Se uma pessoa for ao cinema assistir a um filme e tiver uma experiência que ela avalie como positiva, ela provavelmente

desenvolverá uma preferência por um tipo particular de gênero ou ator e procurará reproduzi-la em escolhas de filmes subsequentes.

[\[241\]](#) Esta figura é uma variação da Figura 1.1 inspirada por Werner e Kaplan (1984). O símbolo é o filme, e o “referente” está dividido em vários níveis de “imagens e som” e “história”. É importante que as setas estejam voltadas para os dois lados. O meu exemplo começa com detalhes perceptivos e avança em direção à história abrangente; essa abordagem tem sido descrita como processamento “de baixo para cima”. No entanto os espectadores vão ao cinema com expectativas a respeito de como funcionam as histórias que causam um impacto nos elementos perceptivos aos quais eles prestam atenção; esse é um processamento “de cima para baixo”. Os seres humanos parecem se envolver simultaneamente nos dois tipos de processamento.

[242] O estilo clássico de Hollywood é examinado em Bordwell, Staiger e Thompson (1985).

[243] A psicologia cognitiva é uma importante subdisciplina da psicologia e está resumida em diversos livros acadêmicos como o de Sternberg e Sternberg (2011). A ciência cognitiva é um campo interdisciplinar que abarca a psicologia, a biologia, a ciência da computação e a filosofia. A neurociência se concentra em como o funcionamento do cérebro e do restante do sistema nervoso afeta o pensamento e o comportamento.

[244] Bordwell (1985; 1989a; 1989b), fortemente influenciado pelos primeiros estudos psicológicos do cinema por Munsterberg (1970) e Arnheim (1957), escreveu vários textos seminais delineando uma abordagem cognitiva da compreensão narrativa do filme. Turner (1996) defendeu um argumento semelhante com relação à literatura.

Entre outros antigos proponentes da reviravolta cognitiva nos estudos de cinema estão Noel Carroll (1988) e Edward Branigan (1992).

[245] Grodal (1997), Tan (1996) e Plantinga (2009) são exemplos de teorias com base cognitiva da compreensão dos filmes e da emoção. Hogan (2003) apresenta uma visão geral acessível das abordagens cognitivas na literatura, no cinema e na arte. Bordwell e Carroll (1996) e Plantinga e Smith (1999) compilam uma variedade de artigos sobre o cinema que tomam o cognitivismo (em contraste com a interpretação lacaniana) como seu ponto de partida.

[246] Consulte Anderson (1998) e Hochberg (1989) para uma visão geral da percepção dos filmes.

[247] Anderson (1998: pp. 54-61).

[248] Anderson (1998: pp. 99-101).

[249] Hochberg (1989).

[250] Embora a maioria dos acadêmicos

concorde que existe uma interação entre a influência cultural e o talento inato, a contribuição relativa desses fatores permanece controversa em todas as áreas das ciências sociais.

[251] Bordwell (1985).

[252] Chatman (1978) faz uma distinção semelhante entre a história e o discurso, enquanto Bordwell (1985) toma emprestado termos da teoria literária russa: *fabula* (história) e *syuzhet* (trama).

[253] Bordwell (1989a: p. 49).

[254] A maneira como as pessoas são capazes de pegar o conceito de “cachorro” e aplicá-lo a uma variedade de objetos no mundo é um exemplo de um simples esquema linguístico. A forma como um físico entende a estrutura atômica é um esquema mais complicado.

[255] Hogan (2003).

[256] O estado da pesquisa moderna sobre a emoção é examinado no volume revisado de

Lewis, Haviland-Jones e Barrett (2008).

[257] O autor faz referência ao trocadilho com a palavra *moving*, que tanto significa “comovente” quanto “em movimento” na expressão *moving picture* [literalmente, imagem em movimento], pela qual o filme também é chamado. (N. dos T.)

[258] Grodal (1997) e Plantinga (2009).

[259] Tan (1996).

[260] Mauss *et al.* (2005) relataram que as reações comportamentais, de autoavaliação e fisiológicas tendem a estar modestamente relacionadas, respaldando uma conexão entre o corpo, a consciência e o comportamento.

[261] Consulte Mauss, *et al.* (2005) e Hoffner e Cantor (1991) para obter exemplos que usam adultos e crianças respectivamente.

[262] Mauss, *et al.* (2005).

[263] Tomarken, Davidson e Henriques (1990).

[264] Hubert e de Jong-Meyer (1991).

[265] Laan, *et al.* (1994) e Koukounas e Over

(1997). Métodos que envolvem o contato entre a genitália e o equipamento do laboratório geralmente provocam risadinhas dos alunos e de fato estão entre os métodos mais invasivos das ciências sociais. No entanto, para fins éticos, os estudos da sexualidade humana geralmente envolvem uma completa educação dos participantes antes que eles tomem a decisão consciente de participar.

[266] Rottenberg, Ray e Gross (2007).

[267] Sim, existem por aí até mesmo almas empedernidas que zombariam de *O Campeão* ou ririam de *O Silêncio dos Inocentes*.

[268] Holland (1989). Existem dúvidas a respeito de se a parte da exposição às audiências da experiência de Kuleshov foi efetivamente conduzida ou se Pudovkin fez uma extrapolação a partir das suas próprias observações introspectivas. A experiência tem sido um ponto de referência na teoria do cinema e apresenta um exemplo simples de

como uma experiência de montagem pode ser efetuada. Eu predigo que a hipótese de Pudovkin e Kuleshov permaneceria válida hoje.

[269] Essa observação é compatível com as afirmações da psicanálise lacaniana de que os espectadores “suturam” cenas justapostas.

[270] Kraft (1991).

[271] Esse padrão é frequentemente resumido nos livros acadêmicos de introdução ao cinema como o de Barsam e Monahan (2010).

[272] Aristóteles (1967).

[273] Schank e Abelson (1977).

[274] Pouliot e Cowen (2007).

[275] Wollen (1976).

[276] Resumido a partir de Carroll (1999: pp. 35-46).

[277] Esta ideia está estreitamente relacionada aos arquétipos de Jung discutidos no Capítulo 2, embora os dois conceitos tenham surgido de diferentes tradições teóricas.

[278] Hogan (2003).

[\[279\]](#) A identificação é uma questão crucial na teoria do cinema, na psicologia e na psicanálise. Entre os termos semelhantes estão “envolvimento”, “empenho” e “participação”. Grodal (1997) examina algumas das importantes variações de identificação como são usadas nos estudos de cinema. Embora a maior parte dessas sutilezas não sejam relevantes aqui, a natureza da identificação (com relação ao tipo, à intensidade e duração) podem causar um impacto no efeito do filme sobre os espectadores, o que é discutido nos Capítulos 8 e 9.

[\[280\]](#) Hoffner (1995).

[\[281\]](#) Resumido a partir da aplicação de Plantinga (1999) da teoria das expressões faciais universais de Paul Ekman (2007).

[\[282\]](#) Anderson, *et al.* (2006: p. 7).

[\[283\]](#) Resumido a partir de Hogan (2003: pp. 174-179).

[\[284\]](#) Uma visão geral das principais teorias da

interpretação psicológica é apresentada no Capítulo 2.

[285] Bordwell (1989a).

[286] A tendência de isolar processos discretos é comparável à tendência da medicina de dividir o corpo em vários subsistemas.

[287] Hogan (2003: p. 3).

[288] Ebert (1986: pp. 173-174).

[289] Kael (1976: pp. 247-251).

[290] Obrigado, mamãe e papai.

[291] Eu não levei o filme *completamente* a sério. Em um evento das escolas de ensino médio que ocorreu em Georgetown, nós nos divertimos apostando corrida nas escadas infames de *O Exorcista*.

[292] Algumas reações de alunos dificilmente refletem a reputação do filme: “Como pessoas podem ter achado que aquilo era assustador?”, “Eu ri durante as cenas de exorcismo” e “Isso não é nada em comparação com *O Albergue [Hostel]*”.

[\[293\]](#) Kenneth Burke (1984) assinalou que todas as coisas vivas são críticos, usando o dilema de uma truta de pegar ou não a isca como uma metáfora para as pessoas, os lugares e as coisas que nós buscamos ou evitamos.

[\[294\]](#) As preferências do espectador por tipos são examinadas no Capítulo 5.

[\[295\]](#) A psicologia do entretenimento é examinada em volumes editados por Bryant e Vorderer (2006) e Zillman e Vorderer (2000).

[\[296\]](#) Consulte a discussão de emoções e compreensão no Capítulo 6.

[\[297\]](#) Freud (1960a).

[\[298\]](#) Zillmann (2000).

[\[299\]](#) Zillmann (2000).

[\[300\]](#) Os críticos argumentam que muitos filmes de ação modernos são, de fato, expressões aleatórias de violência. No entanto, nem todos os filmes com explosões e tiroteios são bem-sucedidos, o que conduz à probabilidade de que até mesmo os filmes de

ação extraíam alguma coisa dos personagens e da trama.

[301] A teoria da disposição é examinada em Zillmann (2011).

[302] Zillmann (2006).

[303] Consulte Weaver e Tamborini (1996) para obter uma visão geral dos filmes de terror.

[304] Tamborini e Stiff (1987).

[305] A série *Alien* teve uma terceira e quarta partes, mas essas não obtiveram sucesso nem do ponto de vista financeiro nem junto à crítica.

[306] A tendência de os personagens femininos virgens sobreviverem enquanto os personagens femininos sexualmente ativos são mortos é discutida no Capítulo 2.

[307] Oliver (1993).

[308] Oliver (2008).

[309] Oliver e Woolley (2011).

[310] É possível ver a avaliação como um subtipo da interpretação, já que considerar um

filme agradável pode ser encarado como uma forma de significado.

[311] Consulte a visão geral de abordagens teóricas à interpretação no Capítulo 2.

[312] Abordagens históricas têm sido usadas para examinar a recepção de muitas formas narrativas e de arte. Freedberg (1989), por exemplo, analisa as reações intensas, intuitivas e, às vezes, violentas que as audiências têm tido às exposições públicas de trabalhos artísticos (tanto baixos quanto elevados) ao longo dos séculos.

[313] Mayne (1993: p. 148).

[314] Staiger (2000: p. 162).

[315] Gina Fournier (2007) apresenta um exame histórico da recepção de um filme específico.

[316] Fournier (2007: p. 31).

[317] White e Robinson (1991: p. 29).

[318] Consulte a visão geral de abordagens ideológicas da interpretação do filme no

Capítulo 2.

[319] A televisão tem recebido mais atenção do que o cinema nos estudos culturais. Isso é um reflexo das raízes marxistas da área, já que assistir à televisão oferece uma imersão mais penetrante nas mensagens ideológicas do que assistir a filmes.

[320] Morley (1980).

[321] Ang (1985) e Liebes e Katz (1990) abordam a recepção de *Dallas*. Esta última é o foco do meu resumo.

[322] A reação do leitor à crítica tem sido defendida por muitos acadêmicos literários como Iser (1974), Bleich (1978) e Holland (1989). O trabalho de Tompkin (1980) é uma compilação de artigos de figuras importantes.

[323] Holland (1986).

[324] Young (1992).

[325] Hill (1999).

[326] Zillmann (2011).

[327] Shaw (2004: pp. 140-141).

[328] Os acadêmicos do cinema Mayne (1993) e Staiger (1992) examinam várias abordagens da condição do espectador e da recepção dos filmes, enquanto volumes organizados por Bryant e Vorderer (2006), Bryant e Zillmann (1991) e Zillmann e Vorderer (2000) examinam as abordagens das ciências sociais à recepção da mídia e o prazer.

[329] Oliver e Woolley (2011).

[330] Uma visão geral das abordagens da condição do espectador é apresentada no Capítulo 2.

[331] Citações da introdução à primeira edição de *Reading the Romance* (páginas 3-4). Elas foram retiradas da segunda edição de 1991, porque o autor sentiu que a justaposição simplificava as posições dos outros acadêmicos. Embora isso possa ser verdade, colocar essas citações divergentes lado a lado é uma técnica de retórica proveitosa para destacar a diferença entre a interpretação

textual e a experiência vivida pelos fãs.

[332] Bordwell (1989a).

[333] Block (2007).

[334] A tradição dos efeitos tem sido tema de muitas sínteses, como o livro acadêmico de Sparks (2010) para alunos da graduação. Outros textos como o de Giles (2003) e o de Harris (1999) oferecem resumos concisos de uma variedade de subdomínios. Perse (2001) é uma visão geral mais avançada. Bryant e Oliver (2003) e Nabi e Oliver (2009) são volumes organizados de contribuições de muitos acadêmicos da área.

[335] Em última análise, o limite entre a consciência e a não consciência não é bem claro. Não se trata de um fenômeno do tipo tudo ou nada. Às vezes, ficamos parcialmente conscientes das coisas; em outras ocasiões, temos consciência das coisas e depois as esquecemos. A consciência varia ao longo do tempo e é mais bem compreendida como um

continuum. O tipo de impacto de um filme varia de acordo com os fatores, como quando ele foi assistido, quais foram as condições em que a pessoa o assistiu e as condições da memória, etc.

[336] Blumer (1933).

[337] Blumer e Hauser (1933).

[338] Giles (2003) apresenta uma visão geral.

[339] Consulte Sparks (2010) e Bryant e Zillman (2009) para obter resumos históricos da pesquisa de efeitos.

[340] Key (1973).

[341] Sparks (2010).

[342] Perloff (2009).

[343] Esses temas foram objetos frequentes da análise de conteúdo discutida no Capítulo 2.

[344] O website Snopes destinado a desacreditar mitos da mídia afirma que esse incidente amplamente noticiado nunca foi verificado. Certas alegações — as vendas de camisetas caíram 75% depois do filme — são

improváveis devido ao fato que até mesmo um filme de sucesso só é visto por uma proporção relativamente pequena da população.

[345] No filme *Impacto Fulminante* [*Sudden Impact*]. (N. dos T.)

[346] Hinds (1993).

[347] Wilson e Hunter (1983).

[348] Sparks (2010).

[349] Este é um exemplo da mídia de não ficção acusando a sua congênere de ficção.

[350] Surette (2002).

[351] Wilson e Hunter (1983).

[352] As imagens do filme influenciaram até mesmo a maneira como eu vejo Harris e Klebold. Não consigo separar a imagem deles andando pelos corredores vestidos com sobretudos esvoaçantes e portando armas poderosas das imagens de *The Matrix* e *Diário de um Adolescente*.

[353] Consulte Kirsh (2006) para obter uma visão geral e Gentile (2003) para uma visão

geral revisada da mídia e da violência com um foco especial nas crianças.

[354] Podemos seguramente concluir que existe “muita” violência na mídia, mas, para um exame mais sutil da quantidade e do tipo de violência, consulte Kirsh (2006).

[355] Entre recentes visões gerais da mídia e das crianças estão Singer e Singer (2001) e Strasburger e Wilson (2002).

[356] Bandura, Ross e Ross (1963).

[357] Em uma quarta situação, é exibido um filme que apresenta um adulto vestido como um gato de um desenho animado; o comportamento agressivo é representado com objetos cênicos irrealistas.

[358] Eron (1963).

[359] Huesmann e Eron (1986).

[360] “Correlação não implica causação” é um mantra ensinado em todos os cursos de ciências sociais. Embora provavelmente seja verdade que, quanto maior o número de anos de

estudo que tenhamos, mais filmes de Woody Allen teremos visto, talvez não seja o caso de afirmar que assistir a filmes de Woody Allen nos torna mais inteligentes.

[361] Essa distinção entre “causa” e “contribuição” é usada por Grimes, Anderson e Bergen (2008) para fazer uma distinção entre os “causacionistas”, os pesquisadores que adotam uma forte posição de que a violência na mídia sozinha causa efeitos comportamentais negativos, e os “contribucionistas”, que acreditam que a violência na mídia é um fato que interage com muitos outros.

[362] Conceito segundo o qual a ativação de um pensamento pode desencadear pensamentos afins. A teoria do *priming* afirma que as imagens da mídia estimulam pensamentos afins na mente dos membros da audiência. Por exemplo, se uma pessoa visse um personagem de um desenho animado praticar uma ação que causasse dor a outro personagem, isso tornaria

a pessoa mais propensa a repetir a ação violenta na vida real. (Adaptado de Wikipedia. N. dos T.)

[363] Roskos-Ewoldsen e Roskos-Ewoldser (2009).

[364] Grande parte dessa pesquisa está resumida em Harris e Bartlett (2009) e Gunter (2002).

[365] Collins *et al.* (2004).

[366] No entanto, com relação a estudantes universitários, outra pesquisa (Wilson e Liedtke, 1984) adotou uma abordagem de imitação objetiva e perguntou a estudantes universitários que filmes tinham sido um “estímulo significativo” para um ato sexual — 64% dos rapazes e 39% das moças indicaram que pelo menos um filme os tinha inspirado (entre eles *Mulher Nota Dez* [10], *Amor Sem Fim* [Endless Love], *A Lagoa Azul* [The Blue Lagoon], *Os Embalos de Sábado à Noite* e *A Força do Destino* [An Officer and a Gentleman]).

- [367] Harris e Bartlett (2009).
- [368] Harris e Bartlett (2009).
- [369] Titus-Ernstoff *et al.* (2008).
- [370] Hazan, Lipton e Glantz (1994).
- [371] Stoolmiller *et al.* (2010).
- [372] Mathai (1983).
- [373] Ballon e Leszcz (2007).
- [374] Ballon e Leszcz (2007); Bozzuto (1975)
Hamilton (1978); e Tenyi e Csizyne (1993).
- [375] Bozzuto (1975).
- [376] Ballon e Leszcz (2007).
- [377] Consulte o Capítulo 7.
- [378] Hoekstra, Harris e Helmick (1999).
- [379] Harrison e Cantor (1999).
- [380] Johnson (1980).
- [381] Cantor (2009).
- [382] Cantor e Omdahl (1999).
- [383] Sparks e Cantor (1986).
- [384] Cantor, Wilson e Hoffner (1986).
- [385] Singer e Singer (2005).
- [386] É basicamente por esse motivo que,

apesar da minha paixão pessoal pelo cinema, minha mulher e eu optamos por limitar a exposição dos nossos filhos à tela enquanto eles ainda são pequenos.

[387] Smith e Granados (2009).

[388] Levine e Harrison (2008).

[389] Mastro (2009).

[390] Busselle e Crandall (2002).

[391] Perse (2001).

[392] Linz, Donnerstein e Penrod (1988).

[393] Jowett e O'Donnell (1992).

[394] Gerbner *et al.* (2002)

[395] McLuhan (1964).

[396] Postman escreveu o seu livro na década de 1980. A proeminência atual da tela do computador acrescenta outra dimensão ao argumento dele.

[397] McLuhan, Postman e outros críticos culturais geralmente não recorrem a pesquisas ou experiências, mas eles compartilham preocupações a respeito do impacto negativo

da mídia na sociedade. Se extrapolarmos os resultados de alguns estudos de efeitos pela cultura, poderemos chegar a conclusões semelhantes.

[398] Strasburger e Wilson (2002).

[399] Depois de Bandura, Ross, e Ross (1963) a teoria psicológica foi ofuscada por uma ladainha de constatações ateoréticas. Essa escassez de teoria foi documentada em uma análise de conteúdo por Potter e Riddle (2007). Recentes tentativas como o volume organizado de Nabi e Oliver (2009) são concebidas para conferir à área mais peso conceitual.

[400] Diversas perspectivas sobre a política do governo relacionada com a mídia e as crianças são discutidas em Singer e Singer (2005).

[401] Perse (2001: p. ix).

[402] Sparks, Sparks e Sparks (2009: p. 273).

[403] Huesmann e Taylor (2003).

[404] Freedman (2002: p. ix).

[405] Trend (2007: p. 3).

[406] Consulte Huesmann e Taylor (2003: pp. 112, 130, 111) para as três afirmações respectivamente.

[407] Grimes, Anderson e Bergen (2008: p. 49).

[408] Em particular, a crítica parece indicar que um estudo precisa ser testado aleatoriamente de uma forma perfeita, que não pode haver nenhuma variação na reação do participante e que a medida para o estudo precisa captar de maneira exata e completamente o efeito (o “constructo”) do interesse. Esses estudos não existem nas ciências sociais.

[409] Compareci certa vez a uma apresentação de efeitos da mídia em uma convenção de comunicação nacional onde fiz uma pergunta a respeito da dimensão experimental dos participantes do estudo. A minha intenção foi fazer uma pergunta cordial para conduzir a

discussão em uma direção ligeiramente diferente. No entanto, um dos pesquisadores considerou a minha pergunta como uma repreensão implícita do trabalho e sugeriu que eu “fosse procurar o lugar onde os retóricos estão fazendo esse tipo de coisa”.

[410] Centerwall (1993).

[411] Trend (2007: p. 1).

[412] Perse (2001).

[413] Linz, Donnerstein e Penrod (1988).

[414] Para os que não estão familiarizados com esse filme, o *slogan* em IMDB.com diz tudo “Danny Bonaduce e um elenco de garotas da Playboy ‘get H.O.T.’.”

[415] Dirigida por Amy Heckerling, escrita por Cameron Crowe e apresentando jovens astros e estrelas talentosos, entre eles Sean Penn e Jennifer Jason Leigh.

[416] Em *Widescreen Dreams: Growing Up Gay at the Movies*, Horrigan compartilha a sua experiência com *Um Dia de Cão*, *Alô Dolly!*

[*Hello Dolly!*], *A Noviça Rebelde* [*The Sound of Music*] e *O Destino do Poseidon* [*The Poseidon Adventure*], misturando a reflexão pessoal com o comentário do filme. Ao explicar as suas escolhas, ele diz: “Eu me concentro nesses [filmes]... porque foram os filmes que encerraram mais significado para mim quando eu estava crescendo e porque, ao escrever a respeito deles, estou tentando entender o mais plenamente possível quem eu sou e por que eu penso e me sinto dessa maneira” (p. xix).

[417] Horrigan (1999: p. xix).

[418] Usar os filmes de uma maneira autorreflexiva não é inerentemente uma coisa boa. Uma espectadora pode fazer escolhas na vida baseada em um filme que ela posteriormente venha a lastimar (por exemplo, “eu nunca deveria ter acreditado que o Príncipe Encantado viria me resgatar depois de assistir a *Uma Linda Mulher* [*Pretty Woman*]”).

Alternativamente, um espectador poderia ficar feliz com o impacto de um filme na sua vida (“*Rambo* me convenceu de que quem tem o poder é quem manda”), mas ter esse impacto julgado de uma maneira negativa pelos outros.

[419] Fisch (2009).

[420] O programa *Vila Sésamo* que passou no Brasil se inspirou nessa série americana. (N. dos T.)

[421] Este é um exemplo de sincronicidade de multimídia. Enquanto eu escrevia esta parte, lembrei-me de um filme sobre um índio de madeira em um barco, mas não consegui me lembrar do título. Pesquisei a trama no Google e, para minha alegria, descobri que ele se chamava *Paddle-to-the-Sea*. No IMDB.com soube que era um filme de curta-metragem baseado no livro de mesmo nome de autoria de Holling Clancy Holling. No dia seguinte, por acaso, eu estava assistindo ao programa de televisão da década de 1990 *Northern*

Exposure em DVD. No episódio “The Final Frontier”, o disc jockey erudito Chris (John Corbett) está lendo *Paddle-to-the-Sea* no ar. *Northern Exposure* é um dos meus favoritos. O episódio “Rosebud”, que usa *Cidadão Kane* para enfatizar que os filmes são mitos de cura modernos, foi ao ar pela primeira vez quando eu estava lendo o artigo “Literature as Equipment for Living” [A Literatura como equipamento para a vida] de Kenneth Burke. Essas influências moldaram o meu programa de pesquisa e grande parte deste capítulo. E, recuando ainda mais, *Northern Exposure* é claramente uma versão de *Sesame Street* transportada para o Alasca com adultos e sem bonecos falantes.

[422] Wonderly (2009: p. 12).

[423] Murray (1979).

[424] Sutherland e Feltey (2009).

[425] Van Belle e Mash (2009).

[426] Murray e Heumann (2009).

[427] Alexander, Lenahan e Pavlov (2005).

[428] Paddock, Terranova e Giles (2001).

[429] Wedding, Boyd e Niemic (2010).

[430] O doutor Fritz Engstrom organiza seminários de verão no Cape Cod Institute, onde terapeutas refletem sobre a psicologia e o cinema pela manhã e aproveitam a praia na parte da tarde — a boa vida.

[431] Kerby *et al.* (2008).

[432] Gladstein e Feldstein (1983).

[433] A cinematerapia foi precedida pela *biblioterapia*, a utilização dos livros para promover uma mudança terapêutica (por exemplo, Pardeck, 1993). O termo *cinematerapia* foi usado pela primeira vez por Berg-Cross, Jennings e Baruch (1990), embora o uso terapêutico dos filmes tenha surgido antes (Smith, 1974). Hesley e Hesley (2001), Rubin (2008) e Gregerson (2010) são extensões da cinematerapia e de outros empregos da cultura popular no

aconselhamento.

[434] Kuriansky *et al.* (2010).

[435] Turley e Derdeyn (1990).

[436] Esta é a abordagem de Hesley e Hesley no livro *Rent Two Films and Let's Talk in the Morning*.

[437] Shedler (2010).

[438] Infelizmente, Jones (2002) deixa sistematicamente de lidar com os estudos sobre os impactos negativos da violência, um exemplo de como as ciências humanas e as ciências sociais permanecem segregadas.

[439] Madison e Schmidt (2001).

[440] Grace (2006).

[441] Niemiec e Wedding (2008).

[442] A psicologia positiva abarca muitas áreas da psicologia, entre elas a psicologia clínica, a psicologia da personalidade, a psicologia do desenvolvimento, a psicologia social e a neuropsicologia. O movimento foi popularizado por Seligman e Csikszentmihalyi

(2000), baseando-se no trabalho de Csikszentmihalyi (1997) sobre o “fluxo” (aqueles momentos em que as pessoas estão no seu nível ideal de funcionamento) e conceitos afins.

[443] Peterson e Seligman (2004).

[444] Consulte Blumler e Katz (1974), Rosengren, Wenner e Palmgreen (1985) e Rubin (2009) para ter uma visão geral dos usos e da pesquisa de gratificações.

[445] Katz, Blumler e Gurevitch (1974: pp. 21-22). Rubin (2009) ressalta que os estudos mais recentes têm se mostrado mais interessados nas implicações práticas.

[446] Consulte o Capítulo 7 para ter uma visão geral dessa questão.

[447] Consulte Zillmann (1988) e Knobloch-Westerick (2006).

[448] Observe que a palavra “mídia” está inserida no termo “*mediado*”, uma forma de comunicação na qual texto/tela/som é uma

representação simbólica do(s) seu(s) criador(es).

[449] Perse e Rubin (1990).

[450] O estudo de Radway (1991: p. 61) é discutido mais detalhadamente no Capítulo 7.

[451] Consulte o Capítulo 3 para ver uma discussão da representação de profissionais das áreas da saúde mental e da doença mental.

[452] Wright (1974).

[453] Tesser, Millar e Wu (1988).

[454] Oliver e Woolley (2011).

[455] Burke (1973: p. 304).

[456] A importância do simbolismo permeia os textos de Burke (1966; 1973).

[457] Consulte Dine Young (1996, 2000) para uma discussão adicional deste fenômeno.

[458] Consulte os Capítulos 6 e 7 para um exame adicional dessas ideias.

[459] Abordagens narrativas do conhecimento são discutidas no Capítulo 2.

[460] McAdams (1993).

[461] Mar e Oatley (2008: p. 183).

[462] Mar e Oatley (2008: p. 186).

[463] Brummett (1985).

[464] Métodos qualitativos da reação da audiência possibilitam que os acadêmicos levem em consideração experiências que podem não ser típicas. Por exemplo, a ideia da catarse tem sido amplamente rejeitada na tradição de efeitos com relação a impulsos agressivos (Bandura, 2009) e sexuais (Harris e Bartlett, 2009). Considerando-se uma ampla amostra de participantes, é difícil demonstrar sistematicamente que a maioria das pessoas vivenciará uma limitação de emoções intensas (como a agressividade) quando expostas a filmes emocionais (em contraste com assimilar as emoções do filme). Isso não significa que a catarse nunca acontece. Talvez ela seja um processo mais sutil, reflexivo, que ocorre quando pessoas com uma força do ego suficiente são expostas a uma narrativa

ficcional bem produzida em um ambiente seguro. Essa exposição poderia ajudar algumas pessoas a controlar tendências agressivas na vida cotidiana? Ocorrências que respaldam essa alegação seriam mais acessíveis em entrevistas abertas do que em experiências psicossociais.

[465] Consulte Rubin (1996) para ter uma visão geral da memória autobiográfica.

[466] Consulte Fivush e Haden (2003) para acessar um volume revisado que investiga o relacionamento entre narrativas e a memória autobiográfica.

[467] Consulte a parte sobre distúrbios psiquiátricos no Capítulo 8.

[468] Stein (1993).

[469] McAdams (1993).

[470] McMillan (1991).

[471] Dine Young (2000).

[472] Todos os interlocutores das minhas entrevistas receberam pseudônimos para garantir a confidencialidade.

[473] Consulte Hills (2002) para ter uma visão geral da teoria dos fãs.

[474] Austin (1981).

[475] Consulte Lieblich, McAdams e Josselson (2004) e White e Epston (1990) como exemplos da terapia narrativa, e Payne (1989) para analisar o uso terapêutico da retórica.

[476] Heinz Werner (1980) argumenta que o desenvolvimento é mais do que apenas o processo de envelhecimento. O que acontece mais tarde não pode ser automaticamente considerado mais desenvolvido do que o que acontece antes. Mais exatamente, o desenvolvimento é uma estrutura conceitual que parte do princípio que alguns modos de funcionamento têm vantagens com relação a outros modos, podendo, por conseguinte, ser vistos como tendo “progredido”, se tornado “mais desenvolvidos” ou até mesmo como sendo “melhores”.

[477] Dine Young (1996).

[478] Para constar, não sou um purista de *Guerra nas Estrelas*. Não me importo com o fato de Lucas fazer experiências com os efeitos especiais e gostei dos *Episódios I-III*. Nem fico particularmente perturbado com o tom arrogante que Lucas às vezes adota nas entrevistas e estou satisfeito com a sua decisão de deixar a série com seis episódios. No entanto fiquei aborrecido quando ele começou a afirmar na década de 1990 que nunca planejara uma terceira trilogia. Isso me pareceu uma violação do fato sobre o qual os meus amigos pré-adolescentes e eu refletimos incessantemente, como um tapete sendo puxado debaixo do meu eu de trinta e poucos anos.

[479] Essa figura é basicamente uma combinação da Figura 1.1 com a Figura 8.1.

[480] Duas outras importantes dimensões da experiência do cinema (consciente *versus* não consciente; social *versus* individual) que

repetidamente enfatizei não podem ser captadas na Figura 10.1 sem o uso de 3-D.

[481] Na verdade, eu me lembro de que Richard Dreyfuss estrelou em *A Garota do Adeus*, mas isso foi apenas porque ele logo iria parar em um filme próprio para crianças de Steven Spielberg, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* [*Close Encounters of the Third Kind*].

[482] Os cineastas também se envolvem com diversos níveis de processamento psicológico quando empregam tecnologias perceptuais (câmeras), escrevem roteiros e exploram temas que ressoam na vida deles. Uma maior atenção especializada tem sido prestada aos espectadores porque eles são um grupo maior e mais acessível do que o dos cineastas.

[483] Consulte o Capítulo 8 para ter uma visão geral desses perigos

[484] Extraído de <http://www.filmsite.org/boxoffice.html>; 13 de abril de 2011.

[485] Extraído de
<http://www.afi.com/100years/movies10.aspx>;
13 de abril de 2011.

[486] Extraído de
<http://www.imdb.com/chart/top>; 13 de abril de
2011.

[487] Publicado pela Editora Pensamento, São Paulo, com o título *O Herói de Mil Faces*. (N. dos T.)

[488] Publicado no Brasil pela Editora Nova Fronteira com o título *O Homem e Seus Símbolos*. (N. dos T.)

[489] Publicado no Brasil pela Editora Vozes com o título *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. (N. dos T.)

INTELIGÊNCIA MULTIFOCAL

**ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DOS PENSAMENTOS
E DA FORMAÇÃO DE PENSADORES**

Dr. Augusto Jorge Cury

*"Uma teoria revolucionária
sobre o funcionamento da mente,
capaz de causar grande impacto na Ciência,
estimulando a formação do homem
como pensador e engenheiro de idéias..."*

Cultrix

Inteligência Multifocal

Cury, Augusto Jorge

9788531610769

336 páginas

[Compre agora e leia](#)

O estereótipo da estética, a moda, a tecnologia, o consumismo e a cotação do dólar e das ações nas bolsas de valores são prioridades da vida moderna que

limitam o ser humano a pensar apenas em si mesmo e nos seus afazeres.

Vivendo nesse mundo, as pessoas não conseguem aprender a se interiorizar, a trabalhar suas perdas e frustrações e a se colocar no lugar do outro e perceber suas dores e necessidades psicossociais.

Inteligência Multifocal é um livro que caminha na contramão desse mundo, apresentando mais de trinta elementos essenciais para a formação da inteligência humana. Baseada na filosofia e na psicologia, a nova teoria sobre o funcionamento da mente promove a formação do homem como

pensador e engenheiro de ideias.

[Compre agora e leia](#)



JAMES CARROLL

JERUSALÉM, JERUSALÉM

COMO A HISTÓRIA
DA ANTIGA CIDADE SAGRADA
PARA TRÊS GRANDES RELIGIÕES
DEU INÍCIO AO MUNDO MODERNO



Cultrix

Jerusalém, Jerusalém

Carrol, James

9788531612220

464 páginas

[Compre agora e leia](#)

Reunindo uma extraordinária variedade de fontes, James Carroll revela as formas pelas quais a antiga cidade de Jerusalém se transformou numa fantasia transcendente que inflama o fervor religioso como em nenhum outro lugar

na face da Terra. Esse fervor inspira tanto a história ocidental quanto o Oriente Médio, tão intensamente no presente como no passado. Uma história profundamente instigante, do significado literal e simbólico dessa cidade, na essência e nas origens do Judaísmo, do Cristianismo e do Islamismo. A compreensão da febre de Jerusalém é a chave que abre a história do mundo, e o diagnóstico que nos oferece a melhor oportunidade para imaginar a paz.

[Compre agora e leia](#)

Benjamin Ginsberg

JUDEUS CONTRA HITLER

DESTRUINDO O MITO DA
PASSIVIDADE JUDAICA PERANTE O NAZISMO



Cultrix

Judeus contra Hitler

Ginsberg, Benjamin

9788531613074

240 páginas

[Compre agora e leia](#)

Uma das suposições mais comuns sobre a Segunda Guerra Mundial é que os judeus não resistiram ao seu próprio extermínio nas mãos dos nazistas.

Benjamin Ginsberg demonstra de modo convincente que os judeus não só

resistiram aos alemães como de fato desempenharam um papel fundamental na derrota da Alemanha nazista. Sem dúvida, muitos judeus estavam precariamente armados, estavam em número reduzido e não tinham recursos, mas Ginsberg mostra de forma persuasiva que esse mito da passividade é unicamente isso - um mito, e que os judeus resistiram com firmeza ao nazismo em quatro grandes cenários.

[Compre agora e leia](#)

LOU, O MELHOR CÃO DO MUNDO

*A história extraordinária do anti-Marley
que transformou a vida de centenas
de cães e pessoas*



STEVE DUNO

Cultrix

Lou, O Melhor Cão do Mundo

Duno, Steve

9788531611919

304 páginas

[Compre agora e leia](#)

Lou, o Melhor Cão do Mundo conta a história de um jovem cão mestiço de rottweiler que após ser salvo por Steve, passou a ajudar seu dono a adestrar

centenas de cães considerados "irrecuperáveis" e transformar a vida de muitas pessoas. Lou conquistou o respeito de membros de gangues, interrompeu um assalto à mão armada, capturou um estuprador, combateu coiotes e sequestradores, confortou velhos veteranos de guerra e portadores do mal de Alzheimer, ajudou a ensinar a Língua Americana de Sinais a crianças, aprendeu como ninguém uma série de atitudes e truques, acumulou um vocabulário de quase duzentas palavras e ajudou a reabilitar centenas de cães agressivos, salvando-os da eutanásia.

Foi também palhaço, artista consagrado e o melhor amigo de Steve. Esse livro mescla os relatos sobre as brincadeiras e as peripécias de Lou com a descrição da forte ligação emocional entre ele e o autor.

[Compre agora e leia](#)

CONCEIÇÃO TRUCOM



MENTE E CÉREBRO PODEROSOS

Um Guia Prático para a sua
Saúde Psíquica e Emocional

COM TESTES E EXERCÍCIOS CEREBRAIS

Cultrix

Mente e Cérebro Poderosos

Trucom, Conceição

9788531610783

152 páginas

[Compre agora e leia](#)

O cérebro pode ser nutrido, exercitado, tonificado e fortalecido por meio de "exercícios cerebrais" que previnem, ampliam e resgatam a nossa capacidade

mental, deixando a nossa mente mais lúcida e alerta. A proposta deste livro é educar para a prática desses exercícios e dinâmicas no dia a dia, de modo programado, atento e frequente, para hidratar, tonificar e turbinar o funcionamento do cérebro, e promover hábitos saudáveis que servirão em nossa vida como um eficiente tratamento medicinal e preventivo.

[Compre agora e leia](#)